ALMA CORNEA-IONESCU

METODĂ DE PIAN

EDIȚIA IV

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR
București — 1971

ALMA CORNEA-IONESCU

METODĂ DE PIAN

EDIȚIA IV

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR
București — 1971

PIANUL

Ca orice tehnician, pianistul trebuie să-şi cunoască unealta sa de lucru — pianul. Cunoaşterea mecanismului interior al acestui instrument destul de complicat ne dă multe puncte de sprijin în ceea ce priveşte stabilirea unei legături logice între mişcările mîinilor pianistului şi instrumentul cu care va produce sunetele dorite.

Pianul este instrumentul cel mai cunoscut şi poate cel mai răspîndit pentru limbajul universal al muzicii. El este singurul instrument, alături de orga mare, care poate reda orice fel de lucrare muzicală, indiferent de ritm, polifonie şi armonie, fără concursul altui instrument, producînd, din punct de vedere muzical, impresia de ceva complet, desăvîrşit. Pianul poate deci înlocui caracterul *polifonic* al unei orchestre, reducînd astfel numărul executanţilor la unul singur. Aşa se explică marea sa popularitate. Orga, deşi imită mai fidel *coloritul* specific al diferitelor instrumente, rămîne totuşi în inferioritate din acest punct de vedere din cauza construcţiei sale monumentale ea făcînd parte din mobilierul *fix* al catedralelor sau al sălilor de concert.

Pianul se compune dintr-un şir de coarde metalice de diferite grosimi şi lungimi. Forţa totală de întindere a coardelor este de 9000 – 15000 kg, de aceea mecanismul pianului necesită un *cadru metalic* rezistent pe care sînt fixate coardele. La tipurile mai noi, coardele din bas *se încrucişează* cu cele din registrul mijlociu, pentru a favoriza transmisiunea directă a *armonicelor*, asigurîndu-i astfel un sunet mai plin, mai sonor. Numai *discantul* este fixat paralel cu peretele lăzii. Fiecărui sunet îi corespunde un grup de două, trei, eventual patru coarde (de pildă la sistemul *aliquot* al pianelor *Blüthner*); sunetele joase au o singură coardă de oţel sau de alt aliaj, îmbrăcată în sîrmă răsucită, de cupru sau oţel.

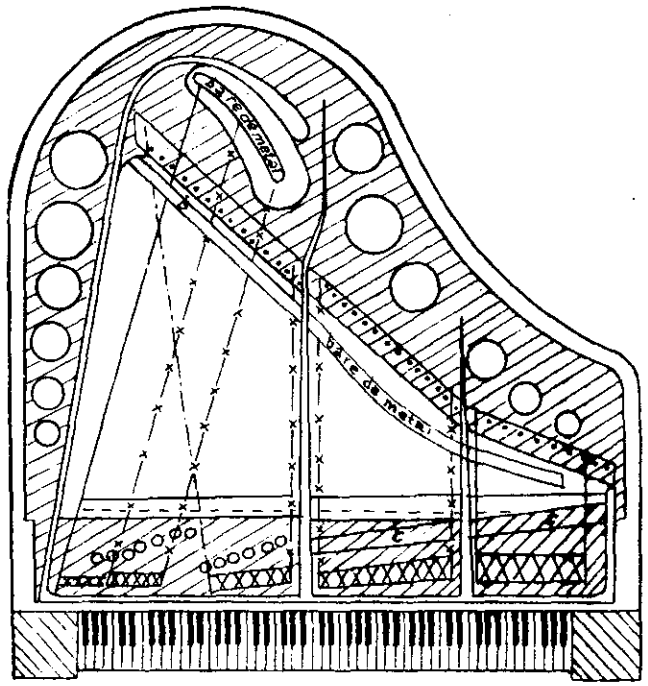
Sunetul se produce prin lovirea coardelor cu ajutorul unor mici *ciocănele*, care sînt fixate pe braţul unor *pîrghii*, puse în acţiune prin intermediul unei *claviaturi* ce ascultă riguros de degetele executantului Vîrful ciocănelelor care lovesc coardele sînt căptuşite cu fetru sau piele de căprioară; ciocănelele sînt în aşa fel construite încît, îndată după lovirea coardei, se retrag în mod *automat*, lăsînd coarda să vibreze atîta timp cît executantul apasă clapa respectivă.

Şirul de coarde este fixat cu ajutorul unor şuruburi de metal tare, avînd o lungime de 6 cm, iar diametrul de cca 6 mm. Deşi ele par fixate pe placa de metal, în realitate însă şurubul străbate placa de metal şi se fixează în *placa de acordaj* ce acoperă *corpul* sau *tabla de rezonanţă*. Cadrul, placa şi barele de metal sînt fixate; cu ajutorul unor şuruburi, de tabla de rezonanţă. Placa de metal protejază siguranţa acordajului. Fără tabla de rezonanţă, coardele singure nu ar putea produce sunete diferite ca sonoritate şi intensitate.

Tabla de rezonanţă este o placă de lemn foarte tare şi bine uscată, avînd forma pianului.

La instrumentele de bună calitate, tabla de rezonanţă (*TR*) este construită din numeroase plăci de lemn lipite unele de altele. Calitatea tablei determină sonoritatea instrumentului. Tabla de rezonanţă este apărată de schimbările de umiditate printr-un strat de lac (verniu).

Se ştie că *transmiterea* sunetului se efectuează prin deplasarea (sub formă de *unde sonore*) a aerului din jurul punctului unde s-au produs vibraţiile. Dar suprafaţa foarte fină a unei coarde dă naştere unor oscilaţii foarte slabe; deplasînd o foarte mică cantitate de aer, o coardă produce un sunet de o intensitate slabă. Spre a remedia acest neajuns, se recurge la fenomenul *rezonanţei*: acesta este rostul *tablei de rezonanţă*. Vibraţiile coardelor sînt transmise tablei de rezonanţă şi, datorită suprafeţei sale mari le transmite *amplificate* aerului din jur. Dacă am suprima corpul de rezonanţă, nepăstrînd decît conturul necesar pentru suportul şuruburilor pe care sînt fixate coardele, sonoritatea pianului ar fi de nerecunoscut, alterîndu-se chiar *timbrul* instrumentului.



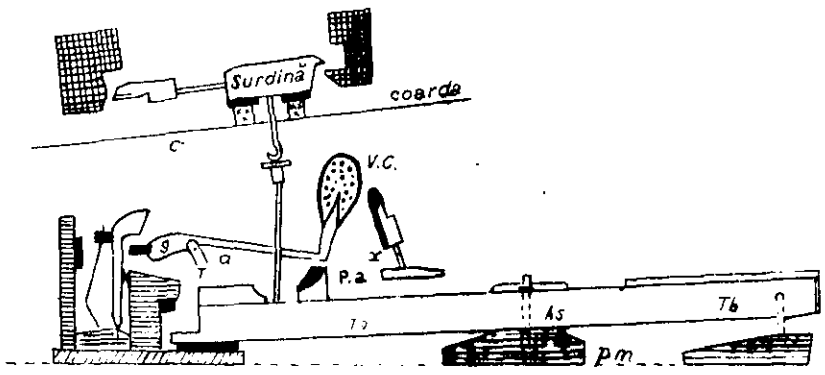
Acordajul coardelor se face strîngînd șuruburile cu ajutorul unor chei speciale.

Claviatura are următoarele părți:

1. *Clapele*, adică *pîrghiile* pe care se aplică forța activă a mîinii pianistului;
2. *Ciocănelele* care lovesc coardele;
3. *Mecanismul intermediar*, care transmite lovitura clapei (pîrghiei) la coada ciocănelului.

Pianele moderne au un șir de 56—58 clape albe, din lemn de brad, acoperite fiecare cu o lamelă fină de fildeș sau celuloid, pentru sunetele *diatonice*, și 35—36 clape negre de abanos sau lemn vopsit în negru, pentru sunetele *cromatice*. Apăsate cu degetele, clapele pun în mișcare ciocănelele care, la rîndul lor, lovesc coarda corespunzătoare. Fiecare clapă acționează ca o *pîrghie cu două brațe*, a cărei mărime depinde de volumul instrumentului; în general, dimensiunile ei sînt cuprinse între 40 și 60 cm.

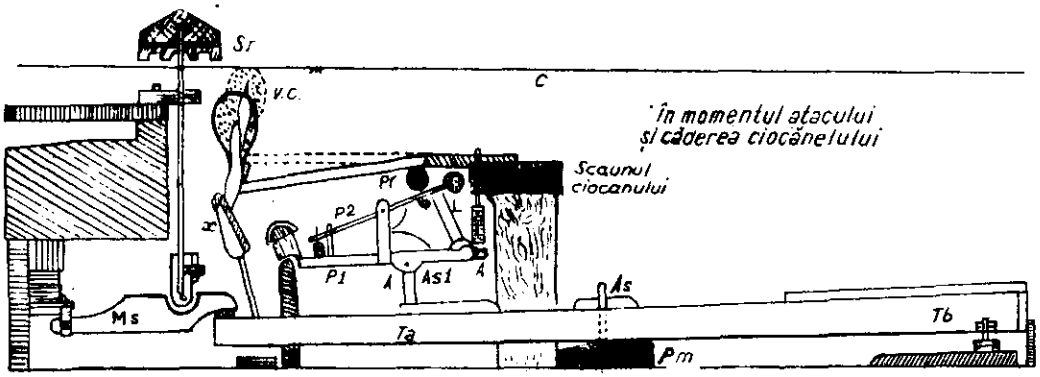
Pentru ca pianistul să poată lucra *conștient*, credem că nu trebuie lăsat nimic nelămurit în mintea sa cu privire la *mecanismul interior* și la modul lui de funcționare. Cele mai bune instrumente sînt astăzi cele cu sistem de *repetiție dublă*, numit *sistem englezesc*. Dar avînd în vedere că majoritatea pianiștilor nu-și pot procura decît piane cu *sistem german*, elevul trebuie să cunoască ambele sisteme și să înțeleagă deosebirea care există între ele, deoarece fiecare sistem reclamă un fel deosebit de a cînta. La pianele cu *mecanism german*, zis și *vienez*, ciocănelul este fixat la capătul *dindărăt* al pîrghiei, stînd în legătură directă atît cu clapele cît și cu coardele, iar *axa* și *gîtul ciocănelului* se găsesc *înapoia* mecanismului, cu ciocănelul în față. La pianele cu *sistem englezesc*, ciocănelul nu este fixat la extremitatea pîrghiei ci pe *scaunul ciocănelului*, care este pus în mișcare printr-un mecanism mai complex de pîrghii.



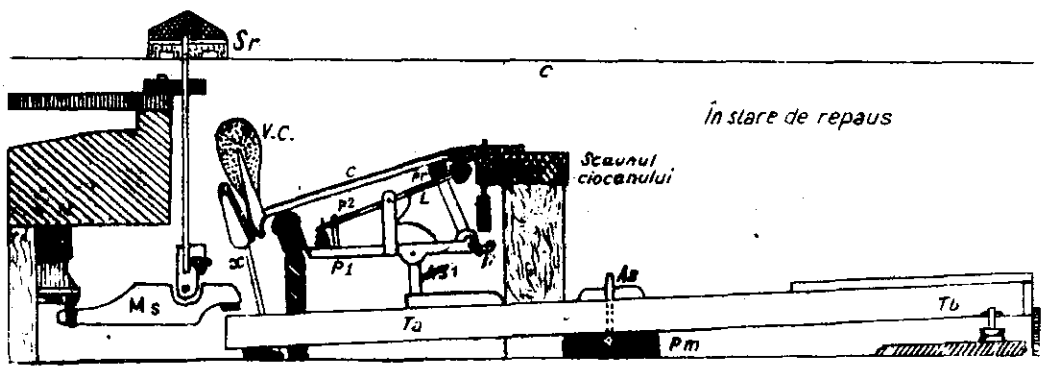
La *sistemul german*, punctul de sprijin în jurul căruia se face mişcarea clapei se găseşte la distanţă *inegală* de capetele pîrghiei. Partea anterioară a braţului pîrghiei *(Ta)* este ceva mai lungă decît cea de dinapoi. La apăsarea clapei, *punctul de atac* (*Pa*) unde loveşte ciocănelul se află mai aproape de *punctul de sprijin (As)* Potrivit legilor fizice cunoscute, forţa loviturii pe care o va transmite partea de dinapoi a pîrghiei asupra ciocănelului va fi *mai mare* decît cea aplicată de clapă. Se impune să mai stăruim asupra unui amănunt de mare însemnătate: Din aceleaşi legi fizice mai rezultă un alt factor important pentru cîntat, bazat pe *gradarea* subtilă a sunetului. Dacă apăsăm clapa în diferite puncte, fie mai aproape, fie mai departe de marginea ei, adică *mutînd* în felul acesta *punctul de aplicare a forţei* — avînd acelaşi rezultat ca şi cum am modifica *lungimea* braţelor pîrghiei — constatăm că este nevoie de forţă *diferită* pentru a obţine un sunet de aceeaşi intensitate. De aceea, este recomandabil ca toate clapele să fie apăsate *deopotrivă* în aceleaşi puncte, cele albe la mijloc, cele negre la margine. Dat fiind însă *forma* mîinii, aplicarea egală a forţei nu se poate face pe o linie dreaptă ci printr-o anumită mişcare laterală a mîinii de-a lungul clapelor. Acesta este motivul pentru care nu trebuie să se cînte cu mîna rigidă ci cu braţul şi mîna libere.

Pianele cu *sistem german* nu dispun de capacitatea de a repeta sunetul fără o nouă lovire. Deşi, pentru o mînă neobişnuită cu mecanismul unui pian cu *sistem englezesc*, mînuirea acestui fel de instrumente pare foarte dificilă, în realitate însă *mecanismul german* este acela care necesită sforţări *mai mari*, cheltuindu-se o cantitate mai mare de energie şi prin faptul că, la repetarea unui sunet, mîna pianistului trebuie mereu ridicată de pe clapă. Din motivul acesta, la repetarea prea deasă a unor intervale mai mari (care reclamă o tensiune mai accentuată a musculaturii), pianistul oboseşte foarte repede.

Pentru a înţelege mai bine cele afirmate, vom încerca să descriem funcţionarea *mecanismului intermediar* al *sistemului englezesc* cu ajutorul desenului de mai jos:



Am arătat că clapa este un fel de pîrghie cu două braţe, braţul dinapoi articulîndu-se cu mecanismul ciocănelelor. Pîrghia aceasta se mişcă în jurul unei *axe de sprijin (As)*, aşezată exact la mijlocul ei. În momentul cînd apăsăm clapa, braţul de dinapoi al pîrghiei *(Ta)* se ridică. Exact la mijlocul braţului de dinapoi se sprijină axa de suport a unei alte *pîrghii mai mici* (P_1). La capătul acestei pîrghii, în jurul axei *(A)*, se mişcă o *limbă (L)*. Cînd clapa este apăsată, capătul de dinapoi al pîrghiei *(Ta)* se ridică în sus împreună cu pîrghia a doua (P_2) care, printr-o mişcare violentă, aruncă limba în sus, lovind brusc într-o perniţă fixată de *coada ciocănelului (C)* care loveşte coarda.



Lovitura ciocănelului nu durează decît o clipă, căzînd îndărăt din cauza greutăţii sale, dar nu complet pînă la locul de plecare ci se opreşte la jumătatea drumului, izbindu-se de un fel de *piedică (X)* aflată la capătul de dinapoi al clapei şi care se găseşte ridicată odată cu ea. În acelaşi timp intră în acţiune *surdina (Sr)*, care

este ridicată prin deplasarea capătului de dinapoi al pîrghiei *(Ta)*. Prin ridicarea surdinei, coardele sînt lăsate să vibreze *liber*, sunetul rămînînd astfel prelungit tot timpul cît este clapa apăsată. Lovitura coardei de către *ciocănelul C* — avînd drept rezultat producerea sunetului — reuşeşte numai în cazul cînd apăsarea clapei s-a efectuat cu o anumită rapiditate.

Se vede prin urmare că ciocănelul nu loveşte *direct* coarda ci prin intermediul unui sistem de pîrghii, care *aruncă* ciocănelul spre coardă.

Acest sistem prezintă două avantaje: forţa loviturii ciocănelului este aproape de patru ori mai mare decît forţa aplicată pe clapă; lovitura ciocănelului, prin acest joc de pîrghii duble, este mult mai elastică.

Mai există un sistem de mecanism intermediar, denumit « *semi-englezesc* » *(continental)*. Aci, ciocănelul acţionează tot prin intermediul unei *limbi* pe principiul pîrghiilor, dar avînd un mecanism mai puţin complicat.

La *sistemul englezesc*, vîrfurile ciocănelelor sînt îmbrăcate cu fetru şi nu cu piele, ca la *mecanismele germane;* s-a dovedit că pielea stinge armonicele superioare, producînd nişte sunete ce nu au fineţea necesară pentru obţinerea unor anumite subtilităţi sonore. Ciocănelele căptuşite cu fetru au calitatea că dau intonării mai multă precizie, împreună cu o sonoritate mai plină.

Mecanismul *pedalelor* (la *sistemul englezesc)* este plasat sub coarde, avînd legătura cu două tălpiţe ce se află sub claviatură. Apăsînd *pedala dreaptă*, aceasta, datorită unui mecanism special, ridică *surdina* de pe coarde, lăsînd pe cele atacate să vibreze liber chiar şi după ridicarea degetelor de pe clape, bineînţeles cu o intensitate ce se pierde treptat.

Pedala dreaptă îndeplineşte mai multe funcţiuni. Ea poate împrumuta sunetului amploare, rotunjime, consistenţă, intensifică sonoritatea pasajelor suitoare, face posibilă *legătura* între sunete, care altfel ar fi foarte greu de realizat. Scopul indirect al pedalei este însă *înăbuşirea* rezonanţelor străine. Manipulată cu mare artă, pedala este în stare să producă şi anumite *efecte coloristice*, ce întăresc sunetele, conform legilor acustice, prin *rezonanţa* sunetelor înrudite, asigurînd pianului un caracter orchestral, o unitate armonioasă a jocului. Toate aceste efecte sînt însă în funcţie de *meşteşugul* pianistului. O pedalizare bună este o adevărată artă, mărind calitatea execuţiei; o pedalizare proastă nu poate fi compensată de nici o altă măiestrie a executantului.

Pedala stîngă (numită şi *surdină* şi indicată pe portativ cu termenii *una corda)* foloseşte un mecanism prin care împinge întreaga claviatură *spre dreapta*, astfel încît ciocănelele nu mai lovesc toate coardele ci cu una mai puţin, reducîndu-se intensitatea sunetului şi schimbînd în acelaşi timp şi timbrul, care devine mai delicat, mai estompat, mai voalat. Ea se întrebuinţează pentru anumite efecte şi subtilităţi acustice.

Pedala a treia care astupă *complet* sunetele, nu are nici o valoare estetică ci doar una de ordin practic, de micşorare a intensităţii sonore în exerciţii.

Întregul mecanism al claviaturii este plasat într-un dulap (ladă) de lemn. Dulapul acesta are aceeaşi influenţă acustică asupra sonorităţii pianului ca şi tabla de rezonanţă. Dacă dulapul este în *formă de harpă*, instrumentul are o poziţie orizontală, fiind susţinut pe trei picioare. *Pianinele* au un dulap în poziţie *verticală*, în felul acesta neocupînd prea mult loc. Acest instrument a devenit popular din cauză că ocupă spaţiu mai mic însă nu are valoarea acustică a pianelor orizontale.

Pianul are un acordaj *temperat*, adică semitonurile sînt fixate la intervale egale, renunţîndu-se la diferenţele existente între *semitonul cromatic* şi cel *diatonic*.

Pianul realizează toate sunetele cuprinse în cele şapte octave, de la *la* din *subcontra octavă* pînă la *fa* din octava a patra (eventual pînă la *do* din octava a cincea — şapte octave şi jumătate).

Un pian bun se distinge prin sonoritatea nobilă şi amploarea sunetului. Instrumentele de bună calitate sînt susceptibile — pînă la un punct anumit — să redea diverse nuanţe coloristice.

Mecanismul claviaturii trebuie să dispună de o *egalitate perfectă* de sunete pe toată întinderea instrumentului. Cu alte cuvinte el trebuie să aibă un mecanism impecabil, corespunzător tuturor cerinţelor de execuţie, atît sub raportul *dinamic* al coloritului sonor, cît şi în ceea ce priveşte funcţionarea ireproşabilă a mecanismului interior, claviatura trebuind să răspundă la toate intenţiile pianistului. Pianul permite realizările tehnice cele mai prodigioase. Aceasta nu mai depinde doar de calitatea instrumentului ci şi de *măiestria pianistului*, de mijloacele lui tehnice şi muzicale. Oricît de bun ar fi un instrument, este nevoie şi de anumite calităţi din partea interpretului ca: forţă şi elasticitate musculară, fineţe, sensibilitate, precum şi dozarea acestora, o anumită conformaţie a braţului şi a mîinii, sisteme muscular şi nervos sănătoase, capabile de a se adapta cerinţelor cele mai variate.

CÎTEVA NOȚIUNI ANATOMICE ȘI FIZIOLOGICE NECESARE UNUI PIANIST

Ca orice muncă, și munca pianistului se execută deopotrivă cu *mîinile* și cu *mintea*, de aceea cîteva noțiuni de anatomie și fiziologie ale mîinilor și ale sistemului nervos le socotim necesare pentru buna desfășurare a acestei munci complexe.

Omul este un animal biped, cu stațiune verticală. Deplasarea în spațiu atît a corpului cît și a diferitelor sale părți componente (cap, gît și membre) se efectuează cu ajutorul *mușchilor* fixați pe diferite *oase*. Totalitatea oaselor constituie *scheletul*. Oasele sînt unite unele de altele prin *ligamente* și alte formațiuni, care la un loc alcătuiesc o *articulație*. Prin ea se menține contactul între două capete osoase, iar pe de altă parte articulația permite *mobilitatea* diferitelor segmente ale corpului.

Pentru studiul unei mișcări va trebui să cunoaștem *oasele*, *articulațiile* și *mușchii* ce iau parte la producerea ei.

Mișcările cele mai importante în cîntatul la pian se execută în primul rînd din *membrele superioare* și în al doilea rînd din *trunchi* (reprezentat prin *coloana vertebrală*). Vom expune deci în mod succinat anatomia și fiziologia acestor segmente ale corpului omenesc.

Coloana vertebrală reprezintă un arc solid care susține capul, trunchiul și membrele superioare. Tot ea execută și diferitele mișcări ale trunchiului.

Privită din profil, coloana prezintă patru *curburi* care îi imprimă o formă ce amintește litera *S*. Această formă *fiziologică* îi dă elasticitate și flexibilitate. De aceea, *o ținută rigidă a pianistului este nefirească, nefiziologică: ea antrenează mîna la crispări, influențînd defavorabil calitatea sunetului și ușurința cîntatului.*

Datorită acestor curburi, centrul de greutate al corpului se poate deplasa fie înainte, fie înapoi. În timpul cîntatului la pian, greutatea corpului trebuie transmisă mai mult sau mai puțin pe claviatură, de aceea pianistul nu trebuie *să șadă* propriu-zis pe scaun ci *să se rezeme* numai pe marginea scaunului și pe piciorul *stîng*, care va manevra corpul spre claviatură după necesități.

Membrul superior, care se articulează cu *centura scapulară* (formată din *claviculă* și *omoplat*), este alcătuit din braț, antebraț și mînă.

Brațul cuprinde un singur os, numit *humerus*, care se articulează cu omoplatul, formînd *articulația umărului*.

Antebrațul este compus din două oase — *radius* și *cubitus* — care se unesc cu humerusul, formînd *articulația cotului*.

Radiusul se articulează cu oasele mîinii *(carpul)*, formînd *articulația mîinii* sau *a pumnului («poignet»)*. Cubitusul nu ia parte la această articulație.

Mîna este compusă din mai multe șiruri de oase *(carp, metacarp* și *falangele* care formează scheletul degetelor). Fiecare deget este compus din trei falange, cu excepția degetului mare *(police)* care are numai două falange.

Toate oasele mîinii sînt legate între ele prin articulații destul de solide dar și foarte mobile în ansamblul lor, fapt care are o deosebită importanță pentru pianiști.

Mișcările ce se pot produce într-o articulație oarecare sînt în funcție de *forma* capetelor osoase ce se găsesc în contact. Astfel, cînd capătul unui os are o formă *sferică*, iar al celuilalt formă de *cupă*, osul cu capătul sferic se va putea mișca în *toate* sensurile: înainte, înapoi, lateral și de jur împrejur (de pildă: humerusul în articulația umărului). Dacă un capăt osos are formă de *scripete*, celălalt capăt al osului ce formează articulația va putea aluneca pe acest scripete numai într-o *singură* direcție: înainte sau înapoi, cum este cazul la articulația cotului sau la cea dintre două falange.

După *direcția* lor, mișcările din diferite articulații ale membrului superior sînt de mai multe feluri:
— *Flexiunea* (îndoirea), care se execută în jurul unui ax transversal ce trece prin articulație;
— *Extensiunea* (întinderea) care readuce segmentul îndoit în poziția inițială;
— *Abducția* — mișcarea de depărtare de corp;
— *Adducția* — mișcarea de apropiere de corp;
— *Rotația* — mișcarea de învîrtire a unui segment de membru în jurul axului său longitudinal.
Toate aceste mișcări le găsim la articulația umărului.

La *mînă* mai deosebim o formă specială de *rotație* care se execută și ea în jurul unui ax longitudinal ce trece prin antebraț și anume: *rotația în afară* (ce aduce palma *înainte)*, numită *supinație*, și *rotația în înăuntru* (ce aduce palma *înapoi)*, numită *pronație*. În mișcarea de pronație, radiusul *încalecă* peste cubitus, care nu ia parte la mișcare. Mîna, fiind articulată de radius, este antrenată de mișcarea acestuia, producîndu-se astfel *pronația mîinii*. La pian se cîntă deci cu mîna în pronație, cu radiusul încălecat peste cubitus. Cum această atitudine a mîinii este nefirească, nefiziologică, se înțelege acum de ce cîntatul *îndelungat* la pian obosește mîna.[1]

Afară de direcția mișcărilor, într-o articulație mai trebuie luată în considerare și *amplitudinea* mișcărilor. Ea este în funcție de *extensibilitatea* ligamentelor, care mențin între ele capetele osoase din articulație, precum și de *forța musculară* care acționează asupra oaselor, provocînd prin contracția lor deplasarea în spațiu a diferitelor segmente ale membrelor. Pentru pianist este foarte important ca mișcările în articulațiile membrului superior să aibă o amplitudine cît mai mare, iar aceasta o obține prin exerciții susținute și gradate.

Elementele active ale oricărei mișcări sînt *mușchii*, care ascultă de voința omului. Mușchii au o porțiune mijlocie cărnoasă, elastică și contractilă, și două extremități fibroase, necontractile, numite *tendoane*. Partea contractilă este formată din *fibre musculare*. Munca fiecărui mușchi reprezintă munca totalității fibrelor care-l compun. Cu cît mușchii sînt mai groși, adică cu cît conțin mai multe fibre, cu atît sînt mai puternici și pot îndeplini o muncă mai mare. De aceea *este o greșeală a cere unor mușchi mici, cum sînt cei ai mîinilor, să execute o muncă necorespunzătoare cu mărimea și puterea lor*, cum s-a procedat în vechile sisteme de exerciții de degete, cînd li se cereau să îndeplinească eforturi exagerate, care corespundeau de fapt forței unor mușchi mari ca cei ai brațului.

Orice mușchi se prinde, cu ajutorul tendoanelor, cu un capăt de un os iar cu celălalt capăt de osul pe care trebuie să-l manevreze. Semnificația tendonului pentru mușchi este analogă cu cea a unei curele de transmisiune pentru un motor. Mușchii se află în mod permanent într-o ușoară stare de contracție numită *tonus muscular*, stare ce este imprimată și controlată de centrii nervoși.

Datorită însușirilor de *a se contracta* și *relaxa*, mușchii se scurtează și se lungesc. În felul acesta ei apropie sau depărtează oasele pe care se prind.

La executarea unei mișcări iau parte atît mușchii respectivi cît și cei *antagoniști*. Astfel, la o mișcare unde intră în funcție *mușchii flexori* iau parte și mușchii antagoniști adică *mușchii extensori*, sau pe lîngă *adductori* iau parte și *abductorii* etc. Intervenția antagoniștilor este foarte importantă și contribuie, împreună cu gravitația, la *întinderea* mușchilor precum și la *moderarea* și *reglarea mișcărilor*. Cu alte cuvinte, o mișcare voluntară nu se exercită cu precizie decît cu intervenția *concomitentă* a antagoniștilor care dozează, frînează și echilibrează oarecum amploarea mișcării. Într-o mișcare de flexiune, mușchii extensori — fie că se relaxează, permițînd astfel o mișcare cît mai amplă și mai rapidă a flexorilor, fie că se contractă și ei dar *mai puțin* decît flexorii, moderînd astfel amplitudinea și rapiditatea mișcării — contribuie la precizia ei. Aceste acțiuni *simultane* ale flexorilor și extensorilor sînt posibile grație *influxului nervos* care se distribuie *concomitent* la *ambele grupuri musculare*.

Să studiem acum *mișcările* în fiecare articulație a membrului superior:

O serie de mușchi *ridică*, alții *coboară* oasele *centurii scapulare*. Umărul mai poate fi *dus înainte* sau *tras înapoi*, și chiar poate să execute mișcări de *rotație* care vin să ajute la ridicarea brațului chiar de la început. Această mișcare a omoplatului este deosebit de importantă pentru pianist.

În articulația *umărului*, brațul execută, prin mușchii flexori, extensori, adductori, abductori și rotatori, mișcările respective. Acești mușchi se adaptează la cele mai fine mișcări, deoarece, din cauza mărimii lor, ei mișcă foarte ușor brațul, iar prin reglarea armonioasă a amplitudinii mișcării fac posibilă echilibrarea desăvîrșită a acesteia.

Pentru anumite mișcări fine și precise în timpul cîntatului la pian, brațul este cel mai indicat. De aceea se zice: « cîntă din umeri».

Articulația *cotului*, prin mușchii care se inseră pe braț și antebraț, execută numai mișcări de flexiune și de extensiune. În timpul cîntatului, antebrațele sînt ușor flectate.

La *antebraț* găsim o serie de mușchi care prin acțiunea lor produc flexiunea, extensiunea, abducția, adducția, supinația și pronația *mîinilor*. Tot pe antebraț se inseră o serie de mușchi ai căror tendoane lungi merg pînă la *falange*, iar prin acțiunea lor produc extensiunea și flexiunea *degetelor*.

Mîna are o față *palmară* și alta *dorsală*. Palma cuprinde mușchii flexori, adductori și abductori ai degetelor. Fața dorsală a mîinii nu conține nici un mușchi propriu-zis ci numai tendoanele mușchilor extensori ai *mîinii* și ai *degetelor*.

[1] Atitudinea fiziologică, anatomică, a mîinii este aceea de *semi-pronație*, cum o aflăm la *cîntatul la acordeon*.

Mişcările degetelor sînt în funcţie de contracţiile muşchilor respectivi. Mişcările *primei falange* a degetelor sînt cele de extensiune, de flexiune (care se execută în limită de 45°) şi de lateralitate (abducţie şi adducţie).

Flexibilitatea degetelor este în funcţie de posibilitatea de întindere a ligamentelor, iar *mobilitatea* degetelor depinde de capacitatea mîinii de a putea cuprinde simultan un număr mai mare de clape.

Virtuozitatea pianistului necesită existenţa unor ligamente extensive, maleabile şi suficient de largi, mai ales la baza degetelor Dezvoltarea extensibilităţii degetelor nu este în funcţie numai de antrenamentul tehnic ci şi de condiţia ca pianistul să respecte, în mişcările sale, legile fiziologice ale muncii musculare. Una din aceste legi cere ca mişcările pianistului să fie cît mai libere şi mai rotunde şi asemănătoare cu acelea pe care omul le execută în mod instinctiv în activitatea de toate zilele.

SISTEMUL NERVOS ŞI MUNCA PIANISTULUI

VĂZUTĂ SUB ASPECT FIZIOLOGIC

Cunoaşterea funcţionării sistemului nervos şi a diferitelor procese psihologice are consecinţe practice în domeniul tuturor manifestărilor muzicale. De aceea, atît pentru pianişti cît mai ales pentru profesori, socotim foarte necesar cunoaşterea fiziologiei *activităţii nervoase superioare*, fapt care va pune într-o lumină nouă o serie de probleme legate de creaţia, execuţia şi percepţia muzicală.

Legătura dintre organe şi diferite ţesuturi, ca şi buna funcţionare a întregului organism, este îndeplinită de *sistemul nervos.*

Deosebim:

— *Sistemul nervos central*, format din *creier* şi *măduva spinării;*

— *Sistemul nervos periferic*, alcătuit din firişoare nervoase *(nervi).*

Suprafaţa creierului este formată din numeroase straturi de *celule nervoase* alcătuind *scoarţa cerebrală.*

Celulele nervoase nu sînt răspîndite în mod egal în tot cuprinsul sistemului nervos central ci sînt aglomerate în anumite locuri speciale din interiorul *creierului*, al *măduvei spinării* şi al *ganglionilor spinali.* În creier, aceste aglomerări poartă numele de *centri nervoşi*, ţinînd sub dependenţa lor funcţiile unor anumite organe, ca de pildă: centrul pentru mişcarea mîinilor şi a picioarelor, centrul vorbirii, centrul auzului etc.

În timpul funcţionării fibrelor, celulelor şi centrilor nervoşi circulă o energie specială — *energia nervoasă* (întocmai ca şi curentul electric printr-un fir de metal) — denumită *influx nervos.*

Centrii nervoşi sînt de două feluri: unii primesc *din afară* prin intermediul *organelor de simţ* toate informaţiile despre ceea ce se întîmplă în lumea ce ne înconjoară *(centri senzoriali).* Alţi centri trimit *spre periferie* ordinele la organele respective *(centri motori)* Astfel, de la celulele nervoase ale *centrilor motori* pleacă impulsuri nervoase către *muşchi* pe care-i fac să se contracte; în felul acesta iau naştere *mişcări* (automate sau voluntare).

Mecanismul fundamental prin care funcţionează creierul şi centrii motori din subordine (cum sînt cei din *măduva spinării*) este aşa-numitul *reflex.*

Reflexul este o reacţie promptă, rapidă, a organismului la o excitaţie venită din afară; de pildă: cînd atingem cu mîna un obiect fierbinte, mîna se retrage imediat.

Cum se naşte un reflex?

Lîngă măduva spinării se află *ganglionii spinali*, cuprinzînd *celule senzoriale.* Fiecare din aceste celule dă două prelungiri, una foarte lungă care ajunge pînă la *piele (nervul senzitiv)* şi a doua mai scurtă, care pătrunde în măduva spinării (într-o altă *celulă* zisă *motoare*).

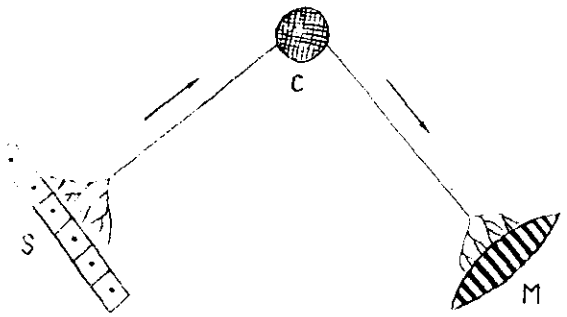
Celula din măduva spinării are şi ea o prelungire foarte lungă *(nervul motor)* care merge la un anumit *muşchi.* Excitaţiile produse de piele (durerea) ajung prin nervul senzitiv la ganglionii spinali şi de acolo la celulelele din măduva spinării. Prin nervul motor, excitaţia merge la muşchi, provocînd *contracţia* lui,care are drept rezultat, în cazul de mai sus, retragerea bruscă a mîinii.

Există şi reflexe mai complicate ca, de pildă, *mersul* omului (pentru care este nevoie de o serie de reflexe ce se petrec la diferite etaje ale sistemului nervos), precum şi *cîntatul la pian* după partitură sau pe dinafară).

Mecanismul fundamental al reflexului este deci *transmiterea unei excitaţii către un centru nervos, care o transmite pe altă cale din nou la periferie, către un organ executor* (muşchi).

Reflexul studiat mai sus este un *reflex înnăscut.*

Există şi *reflexe dobîndite*, numite *reflexe condiţionate*, care dispar dacă condiţiile din mediul exterior nu mai corespund nevoilor de dezlănţuire a acestui reflex.



S = *organ senzitiv*
C = *centru nervos*
M = *mușchi*

Cîntatul la pian se bazează pe o serie de reflexe *înnăscute* și *condiționate*, produse prin *antrenament* metodic.

La baza funcționării sistemului nervos, după Pavlov, stau două procese fundamentale: procesul de *excitație* și procesul opus de *inhibiție* ce se manifestă *concomitent*. Primul *dezlănțuie* o acțiune oarecare, în timp ce al doilea o *limitează* în intensitate. În sistemul nervos central se produce o luptă continuă între procesele de excitație și inhibiție.

Tot Pavlov a arătat că scoarța cerebrală are două funcții fundamentale: funcția de analiză și cea de sinteză.

Prin *funcția de analiză* a scoarței cerebrale se înțelege capacitatea de a ne da seama de cele mai fine variații în mediul exterior, cum ar fi posibilitatea de a diferenția înălțimea, intensitatea, durata sau timbrul sunetelor. Centrii nervoși care exercită funcția de analiză au fost numiți *analizatori* de către Pavlov.

Prin *funcția de sinteză* se înțelege capacitatea scoarței cerebrale de a asimila și grupa într-o *unitate* toate acele excitații care nu ajung la creier în mod izolat, sau una după alta, ci în mod simultan.

Procesele de excitație, de inhibiție, de analiză și de sinteză sînt caracteristice pentru fiecare individ în parte. La unii predomină procesele de excitație, la alții din contră, cele de inhibiție. De aci rezultă o mulțime de *tipuri de sistem nervos*. Astfel se explică diversitatea de *temperamente muzicale*, unul fiind mai impulsiv, altul mai temperat în reacțiile sale, totul fiind în funcție de *gradul de mobilitate a proceselor nervoase*, adică de *rapiditatea* cu care se face trecerea de la excitație la inhibiție.

Studierea de către profesorul de pian a activității nervoase superioare a elevului său oferă incontestabil o bază mai solidă, mai științifică, metodelor sale pedagogice cu privire la multiplele aspecte ale percepției muzicale, ale execuției și chiar ale compoziției.

Pe această bază și conduși de învățătura pavlovistă, vom căuta în cele ce urmează să facem o succintă analiză psihologică a muncii pianistului.

Munca pianistului se compune dintr-o serie de reflexe motrice a căror activitate, foarte complexă și subtilă, este reglată de *analizatorul motor* din scoarța cerebrală.

Un virtuoz al pianului nu este decît un pianist care *a dobîndit* în gradul cel mai înalt *reflexele condiționate* respective, ce se formează treptat în munca sa pianistică. De aceea, de la început trebuie să fim atenți la crearea unor reflexe *juste*, care cu timpul vor constitui *automatisme*. Formarea reflexelor cere timp, iar menținerea lor, antrenament sistematic.

Ca și în învățarea oricărui meșteșug, la început lucrurile merg mai anevoios, dar, o dată stabilite, reflexele, se adîncesc prin *exerciții metodice*, căpătîndu-se deprinderea muncii complexe. Ar fi însă foarte greșit să se creadă că învățarea deprinderilor se limitează doar la formarea și la adîncirea reflexelor condiționate. Atît în timpul formării deprinderilor cît și după aceea, un rol imens îl joacă *intervenția conștiinței*. Aceasta este o formă superioară a funcțiunii nervoase. Un exemplu ne va lămuri întregul proces al învățării:

Cercetînd munca elevului pianist în diferitele ei faze de dezvoltare, constatăm că, la început, cîntatul la pian se produce destul de greoi și neîndemînatic, sub controlul vizual și tactil, pianistul oprindu-se mereu la pasajele mai grele. Pe măsura antrenamentului, controlul vizual se elimină din ce în ce, dezvoltîndu-se *simțul tactil* și cel *kinestezic* care dă acel *simț al clapelor* (« *Tastengefühl* ») fără de care nu se poate obține virtuozitatea. Acest simț se întărește odată cu orientarea după anumite grupuri de clape (clapele negre) care vor servi ca puncte de sprijin. Conștiința prezenței unor asemenea puncte de orientare este un important ajutor pentru dobîndirea siguranței execuției. Există și alte metode raționale care indică anumite puncte de reper, înlesnind astfel execuția pianistică. Cu timpul însă, după oarecare exerciții, pianistul capătă deprinderile motoare necesare pentru a lucra mai repede și fără greșeli; la *vederea notelor*, degetele se îndreaptă în mod *reflex* spre clapele respective, mișcările pianistului devin în mare parte *automate*.

Pianistul virtuoz a căpătat toate aceste deprinderi datorită faptului că de la începutul primelor exerciții a participat *conștiința*, care a stabilit *noi legături* nervoase. Pe măsura antrenamentului, degetele și mîna pianistului încep să lucreze și fără participarea conștiinței, adică în mod *automat*, prin reflexele condiționate ce s-au stabilit. Mișcările degetelor vor funcționa cu atît mai sigur, cu cît au fost la început însușite în mod *conștient* și apoi automatizate prin exerciții.

Arătînd mai sus că munca pianistului îmbracă și un aspect *fiziologic*, aceasta nu înseamnă de loc că arta pianistului ar fi un simplu act *mecanic*. Tehnica nu trebuie să devină un scop în sine, ci un mijloc cu ajutorul căruia pianistul trebuie să exprime *conținutul* unei opere de artă care, la rîndul ei, este un mod de reflectare a realității prin imagini artistice.

MEŞTEŞUGUL PIANISTULUI

Cîntatul la pian se realizează printr-o serie de mişcări executate cu degetele, cu mîna şi cu braţul. Aceste mişcări ale pianistului, la fel ca toate celelalte mişcări ale corpului omenesc, se desfăşoară în concordanţă cu *legile mecanice*. Din punct de vedere mecanic, corpul omului trebuie privit ca un sistem de *pîrghii înlănţuite*. Prin acestea înţelegem părţile corpului, peste încheieturile cărora trec (după cum s-a arătat în capitolul precedent) nişte benzi elastice (muşchi şi ligamente) cu ajutorul cărora pianistul mişcă braţele, mîinile şi degetele.

Fiecare fragment muzical cîntat este legat de folosirea judicioasă a *forţelor interne* cît şi a celor *externe*. Sub denumirea de *forţe interne* înţelegem forţa muşchilor, iar sub cea de *forţe externe* cuprindem forţa gravitaţiei, la care se adaugă forţa centrifugă, forţele de reacţie, forţa de aruncare, energia cinetică etc.

Afară de acţiunea forţelor arătate, trebuie să mai ţinem seama şi de *inerţie*, adică de proprietatea unui corp de a-şi păstra starea de repaus sau de mişcare pînă cînd o altă forţă va acţiona asupra lui. Inerţia corpului pianistului se va manifesta şi în unele cazuri, cum ar fi în *exerciţiile de forţă*, care par, la prima vedere, legate numai de folosirea raţională a forţelor musculare *active*; în realitate, în astfel de exerciţii intervin într-o măsură oarecare şi forţa gravitaţiei, inerţia corpului, precum şi forţele de reacţie.

Dar succesul unei bune execuţii nu este în funcţie numai de starea aparatului muscular şi a nivelului de dezvoltare a unei coordonări adecvate mişcărilor ci şi de anumiţi factori de ordin *psihologic*, în primul rînd de siguranţa execuţiei de facultatea de a avea o privire muzicală generală — o linie a cîntatului — lucru realizabil numai dacă pianistul este un *muzician* în adevăratul înţeles al cuvîntului şi stăpîn pe o sumă de deprinderi motoare, cu alte cuvinte pe *meşteşugul* propriu-zis al pianului.

Pentru început, este foarte necesar a dezvolta în elevi *curajul cîntatului*, încrederea în puterile proprii, arătîndu-li-se mereu necesitatea de a acţiona *hotărît*, cu mişcări *rapide* şi *largi*, fără şovăire sau tatonări. La baza deprinderilor trebuie să stea *dorinţa de a învinge*.

Desigur, în munca pianistului nu este de ajuns, după cum am arătat, numai o bună coordonare a mişcărilor ci trebuie dezvoltată capacitatea de folosire raţională atît a forţei musculare cît şi coordonarea acţiunii celorlalte forţe despre care am mai vorbit: forţa gravitaţiei, forţa de reacţie, forţa centrifugă şi energia cinetică, utilizarea judicioasă a acestora contribuind la formarea unui mecanism motor impecabil, sănătos.

Formarea deprinderilor motrice se realizează prin *exerciţii zilnice*. Automatizarea mişcărilor se face prin repetarea insistentă a unor formule tehnice sau a unor pasaje şi este greşit de a învăţa dintr-o dată pagini întregi dintr-o piesă. Pentru a învăţa *raţional*, se lucrează pe probleme tehnice, de cîte 2—4 măsuri, repetînd aceeaşi figură sau pasaj tehnic de zeci şi uneori sute de ori, pînă ce elevul reuşeşte să asimileze cu desăvîrşire forma şi caracterul mişcărilor, potrivite pentru figura muzicală respectivă. Fără numeroase repetări ale aceloraşi mişcări nu s-a putut fixa îndeajuns de bine *lanţul reflexelor*.

Executarea perfectă a unui exerciţiu mai complex nu este altceva decît repetarea deprinderilor motrice învăţate. La baza însuşirilor oricăror deprinderi noi, de regulă stau elementele deprinderilor vechi din activitatea de pînă acum. Utilizarea lor uşurează mult învăţarea mişcărilor noi. Pentru stabilirea unui ansamblu de mişcări, trebuie bine însuşite deprinderile motrice corespunzătoare. Noi ştim şi am arătat că învăţarea deprinderilor motrice se face pe baza activităţii nervoase superioare.

Organismul adaptează cu ajutorul funcţiei *analizatoare* a creierului diferitele acţiuni din mişcarea care se execută. Datorită acestei funcţii, organismul poate *diferenţia* multiplele acţiuni ale mediului extern şi ale celui intern. Am arătat că această activitate nervoasă superioară este un rezultat al proceselor de *excitaţie* şi

inhibiție. Sistemul unitar, echilibrat, al proceselor de excitație și de inhibiție care se elaborează în scoarța cerebrală în urma acțiunilor excitanților externi, la excitanți constanți acționează într-o ordine strict determinată, reprezentînd *stereotipul dinamic*. Mișcările mîinilor pianistului constituie deci o înlănțuire de stereotipuri dinamice Repetînd anumite pasaje tehnice timp de săptămîni întregi și în viteză sporită (dacă e cazul), la un moment dat, cînd pasajul e bine învățat și pare că nu se mai fac progrese, este bine să se întrerupă pentru o lună, două, exersarea acestor pasaje. Se permite astfel o mai bună fixare a reflexelor și a stereotipurilor dinamice. În plus, acest procedeu permite și avantajul unei inhibiții de protecție, care înlătură oboseala mîinilor.

Vedem dar cum crearea stereotipurilor dinamice este același lucru cu însușirea deprinderilor motrice. Fixarea unor stereotipuri dinamice *greșite* duce fără îndoială la un rezultat negativ. Prin urmare, în cursul antrenamentului trebuie să ținem seamă de condițiile cărora le dăm naștere, urmărind necontenit ca repetarea acțiunilor excitanților externi să fie realizată în mod constant *în aceeași ordine*, numai astfel putîndu-se obține *sistematizarea* mișcărilor.

Vedem dar că însușirea deprinderilor tehnice pretinde cerințe însemnate atît aparatului muscular cît și sistemului nervos central, care îndeplinește funcția de coordonator precum și alte funcții importante în procesul formării deprinderilor motrice.

Calitatea cîntatului va depinde de modul cum acționează complexul mecanismului motor și de faptul dacă activitatea musculară a pianistului respectă sau calcă legile *fiziologice* ale muncii musculare. Potrivite cu legile fiziologice sînt numai acele mișcări ale mîinilor pianistului, rezultate din contracția unui număr *cît mai redus* de grupuri musculare, lăsînd celorlalți mușchi o libertate cît mai mare în starea lor naturală. Cu alte cuvinte, mișcările pianistului trebuie efectuate fără permanente încordări musculare, lucru ce se realizează prin acele corecte și frumoase *mișcări arcuite*. Mișcările în *linie frîntă* nu pot să răspundă unor mișcări fiziologice normale, deoarece o schimbare *bruscă* de direcție a liniei implică o *frînare*, o *încordare* a mușchilor, care la rîndul ei împiedică toate acele mișcări fin modulate ale mîinilor; în același timp, aceasta înseamnă și o *pierdere* inutilă de energie.

O încordare musculară *înainte de atac*, lipsind-o de proprietatea cea mai importantă — *flexibilitate și elasticitate* — alterează calitatea și intensitatea sunetului. Asemenea încordări compromit ușurința și continuitatea mișcărilor precum și linia armonioasă a cîntatului, care devine rigid, colțuros. Dimpotrivă, mișcările continue, în *linie curbă*, sînt mai economice și obosesc mai puțin. Asigurînd o mai bună coordonare a mișcărilor, realizăm o tehnică mai elastică, mai armonioasă. Oboseala survine tocmai din oprirea mișcărilor și în urma contracțiilor prelungite simultan. Dar încordarea prelungită a mușchilor nu numai că îngreunează mișcările mîinilor pianistului, împiedicînd astfel munca mușchilor și a tendoanelor, dar îl *deprinde* pe elev cu mișcări forțate, nenaturale, de care cu greu se va putea debarasa. O asemenea practică poate cu timpul chiar îmbolnăvi mîna, ducînd la imposibilitatea de a mai cînta la pian. Deci, pentru a se evita oboseala mîinilor, mușchii mari ai brațului și ai antebrațului trebuie să rămînă *relaxați* cînd ei nu participă la mișcare și mai ales *înainte de atac*. Deoarece alternarea contracțiilor cu relaxările musculare constituie una din condițiile virtuozității, elevul trebuie *să învețe de la început* a-și stăpîni mușchii, deprinzîndu-se în a-i relaxa și contracta *conștient*, după necesitate. Cînd el ajunge *să ia cunoștință* de starea mușchilor săi, el învață de fapt *a-și analiza* o situație *fiziologică*, învățînd a extinde acest control și la mușchii mici ai mîinilor, dobîndind astfel o mai mare ușurință în mișcare. Prin anumite exerciții, putem face ca elevul să cîștige o mai mare abilitate în tehnica de stăpînire a mușchilor. În acest scop îl facem să execute pe deplin *conștient* unele mișcări pe care pînă atunci le-a efectuat în mod *automat* în viața de toate zilele, cum sînt mișcările picioarelor și ale mîinilor în *mers*.

Am arătat că pianistul trebuie să lucreze la pian cu un număr redus de mușchi, celelalte grupuri musculare rămînînd relaxate, în stare de *tonus fiziologic*. Mai mult: grupurile musculare se vor întrebuința *pe rînd*, astfel ca munca musculară a unui grup să se întrerupă metodic, în mod succesiv, avînd momente de repaus (în care va lucra un alt grup de mușchi); numai în felul acesta mușchii se pot odihni rînd pe rînd, restabilindu-și starea normală.

În primele lecții ne vom strădui să învățăm pe micul pianist să deosebească, prin exemple reale, starea de contracție a mușchilor de starea de relaxare, adică starea *tonusului* lor normal.

EXERCIŢII PRELIMINARE FĂRĂ PIAN
MIŞCAREA MÎINII LA PIAN RELAXAREA BRAŢULUI

Exerciţiile acestea se vor face paralel cu noţiunile cuprinse în capitolele precedente şi cu exerciţiile de auz.

a) Se lasă braţul să atîrne *inert* din articulaţia umărului.

b) Se ridică apoi braţul *relaxat*, pentru ca să-l lăsăm să cadă din nou cu aceeaşi libertate, greu ca şi un obiect.

Exerciţiile cu braţul *relaxat* se fac pentru ca toate încheieturile să capete *elasticitate*. Se mai produce în plus şi o mişcare naturală de *oscilaţie* liberă a braţului.

Scopul acestor exerciţii este acela ca mîna să se deprindă să devină *liberă* în oscilaţia braţului. Stăpînind braţul, pianistul se poate mai bine concentra asupra *vîrfurilor* degetelor.

*

După mişcările *libere* de oscilaţie şi de flexibilitate ale braţului, putem proceda la o altă mişcare: *căderea liberă a mîinii* pe o anumită clapă. Aceste exerciţii se fac însă întîi cu toată mîna deasupra claviaturii. După ce clapa a fost apăsată, mîna se va deplasa brusc, căzînd de pe claviatură, apoi iarăşi se va avînta în sus cu braţul *relaxat*, pentru a cădea din nou pe clape, întîi la întîmplare, cu toată mîna, apoi numai cu degetul 3 sau primele trei degete pe o anumită clapă, eventual succesiv pe fiecare din sunetele gamei lui *do* major sau ale altei game. E mai bine să lovim la început clapele din *octavă în octavă*, pentru ca mîna să aibă timp să facă o *mişcare arcuită* dintr-un loc într-altul, iar braţul să se poată menţine tot timpul într-o *relaxare completă*.

Deoarece în practică se observă multe confuzii în legătură cu executarea corectă a acestor mişcări, pentru o mai clară înţelegere a lucrărilor să analizăm mai amănunţit această mişcare.

Mişcarea de deplasare a mîinii se compune din trei faze principale:

1. *Aruncarea cu elan* constituie momentul în care mîna părăseşte clapa. Această mişcare foloseşte forţa *braţului*, lansarea mîinii făcîndu-se printr-o împingere bruscă a acesteia de la clapă spre o anumită direcţie (în cazul de faţă spre dreapta). Mişcarea braţului se face din încheietura umărului.

2. *Zborul mîinii* este faza în care mîna, părăsind clapa, nu mai are nici un sprijin în mişcare. Zborul este un efect al *elanului iniţial*, cu alte cuvinte nu mai este în funcţie de munca musculară a braţului, care trebuie să rămînă tot timpul *relaxat*, menţinîndu-şi elasticitatea pînă la capătul mişcării.

3. *Căderea liberă* a mîinii pe clapă se efectuează prin *forţa greutăţii* sale naturale, musculatura continuînd să rămînă *relaxată*. Acţionează aşadar numai *forţa gravitaţiei*.

Îmbinarea acestor trei faze formează o singură mişcare.

Pianistul trebuie să lucreze cu atenţia foarte concentrată, *controlîndu-şi* mereu mişcările mîinii. Raţiunea poate desigur ajuta la controlul mişcării, dar pianistul trebuie să ajungă să *simtă* oarecum mişcarea, să-şi dea seama de ea, şi abia după cîteva încercări va percepe *senzaţiile* care apar atunci cînd mişcarea se execută *corect*. Cu cît pianistul va acumula mai multe *senzaţii proprii* şi îşi va reprezenta mai bine *structura mişcării*, cu atît deprinderea motrice se va forma mai repede.

Pentru a putea controla mai bine libertatea mîinii, care dă naştere acelei senzaţii de greutate a braţului, acelui « *Gewichtgefühl* » despre care se vorbeşte atît de mult în tehnica modernă, vom aşeza mîna elevului pe marginea claviaturii, avînd *prima falangă* a degetelor *flectată*, iar celelalte în *extensiune*. Punem apoi pe elev să-şi relaxeze întreaga musculatură a braţului pînă se convinge *singur* că braţul este neîncordat. În felul acesta, braţul trebuie *să se odihnească, să se sprijine* deci pe clapă. După aceea, îl punem să-şi reducă *treptat* apăsarea degetelor pe clape şi să urmărească din nou starea muşchilor: elevul va observa cum aceştia

se încordează treptat pînă la deplina contracție, în timp ce degetele ating din ce în ce tot mai ușor clapele pianului. Acum brațul nu se mai sprijină de loc pe claviatură.

Scopul acestor exerciții este acela ca elevul *să învețe a-și relaxa sau contracta brațul în mod conștient*, după necesitate, eliminînd eforturile inutile ale altor mușchi. După cîteva încercări corecte, elevul își va da perfect de bine seama de *senzațiile* ce apar atunci cînd cîntă *corect*.

Și acum, înainte de a începe exercițiile la pian, este nevoie să mai lămurim cîțiva termeni foarte importanți, de care ne vom izbi necontenit și anume:

A. Știm că, în mod obișnuit mîna *se ține* fie pe clapă, fie deasupra, liber, fără să cadă și într-o ușoară stare de contracție a brațului. Chiar și în mișcare, brațul nu este complet relaxat ci *ținut*, *suspendat*, altminteri nu am putea să ținem mîna în aer.

Să încercăm a ridica mîna, cu cotul puțin înclinat spre nivelul umărului, și să o menținem ușor în această poziție, ca pe niște aripi în zbor. Aceasta este poziția numită *cu mîna ținută* sau *cu mîna ușoară*. Acest termen trebuie reținut.

B. Vom încerca acum să lăsăm treptat mîna în jos, printr-o mișcare foarte lină și uniformă, stăpînită în mod egal.

Această mișcare se numește *cu mîna dirijată* sau *cu mîna frînată*.

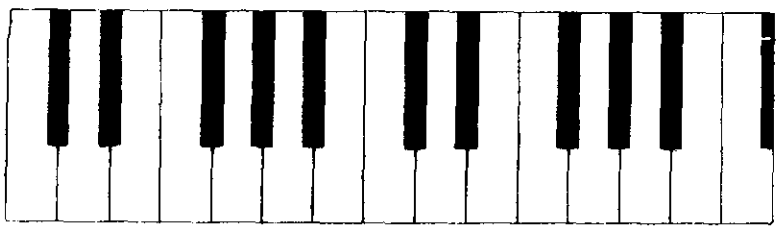
C. Ridicăm din nou brațul și apoi îl lăsăm *să cadă greu*, ca un obiect, cu mușchii complet relaxați. Acest fel de a cînta se numește *cu brațul greu*.

*

Se continuă exercițiile pentru *relaxarea musculaturii brațului*. Se poate începe acum prin a se arăta elevului *clapele pianului*.

Fiindcă avem de a face cu elevi de diferite vîrste, chiar și cu copii care nu au văzut încă un pian, felul de predare variază după împrejurări. În orice caz este necesar să le explicăm cum este construit un asemenea instrument, cum se mișcă părțile claviaturii, cum se produce sunetul (vezi cap. I). Explicarea trebuie făcută la gradul de înțelegere al elevilor; la copiii mici nu se vor da noțiuni prea grele. Vom face atenți pe elevi să observe că pianul are clape albe și negre, că acestea din urmă sînt așezate în grupuri de cîte două sau trei clape și le vom arăta că fiecare clapă albă sau neagră corespunde unui anumit sunet, purtînd un anumit nume. Le arătăm apoi elevilor cum sună clapele cînd le apăsăm, insistînd asupra faptului că unele sună mai gros și altele mai subțire. Celor care posedă oarecare cunoștințe muzicale le vom spune că clapele albe sînt pentru sunetele *naturale (diatonice)*, iar cele negre pentru sunetele *alterate (cromatice)*.

Denumirea clapelor este aceea a notelor: *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.



DO RE MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI DO

Pentru recunoașterea lor ne orientăm după clapele negre, care sînt așezate, după cum am văzut, în grupuri de cîte două sau trei. Așezăm pianistul în dreptul clapei *do*^{1}, explicîndu-i că aceasta se repetă din opt în opt sunete. Cu același procedeu se învață și denumirea celorlalte clape.

AȘEZAREA PIANISTULUI ÎN FAȚA INSTRUMENTULUI

Elevul se va așeza la pian totdeauna în fața clapei lui *do*^{1} (do central).

Se vor evita permanentele schimbări de poziție a scaunului căci altminteri nu i se poate dezvolta *simțul locului* (« *Tastengefühl* »).

ȚINUTA CORPULUI ȘI A MÎINII

La pian corpul se ține drept, în poziție comodă și liniștită, niciodată înțepenit ci elastic, puțin înclinat de la mijloc spre pian, formînd astfel un unghi de 10—30°. Dacă pianistul stă prea rigid, înseamnă că mușchii spatelui sînt încordați, iar această încordare antrenează după sine și mușchii umărului, avînd drept consecință o *crispare* a mîinilor și a degetelor. Cînd corpul este puțin înclinat, omoplații se eliberează de fixitatea lor și această libertate se reflectă imediat printr-o relaxare a mușchilor umărului care, la rîndul lor, eliberează și mușchii brațului. În anumite situații, umerii se țin liberi și puțin coborîți, ridicîndu-se numai cînd brațul atacă acorduri mari în maximum de intensitate, pentru a permite brațului o mișcare mai largă.

Brațul trebuie să fie *liber* și nicidecum strîns de corp. Mîna se *flectează* la 50—60° și — cînd situațiile o cer — nu se *extinde* mai mult de 30—40°. Cînd ridicăm brațul, cotul se îndepărtează puțin de corp.

Corpul devine mai elastic dacă pianistul nu se lasă cu toată greutatea sa pe scaun ci se sprijină mai mult de marginea scaunului. Greutatea corpului se împarte deci între scaun și piciorul *stîng*.

În cazul copiilor mici, cînd piciorul nu atinge podeaua, așezăm sub picioarele copilului un scăunel, pentru ca el să aibă un reazim sigur. În nici un caz nu se admite ca picioarele să atîrne în aer sau să fie vîrîte sub scaun, aceasta și pentru motivul că picioarele trebuie *deprinse* de la început să stea în fața pedalelor, rezemîndu-se de călcîie, iar vîrful lor să poată la nevoie apăsa pedala.

Înălțimea scaunului variază de la caz la caz, în funcție de lungimea membrului superior și în general, de construcția fizică a pianistului și chiar de calitatea instrumentului.

Pentru începători, care au mîna mai debilă precum și pentru cei cu predispoziții la *crispări*, se va prefera un scaun mai înalt. Cu cît pianistul șade mai jos, cu atît se impune o mișcare mai *activă* a degetelor, a brațului, a mușchilor spatelui și ai șalelor. Fără îndoială că este mult mai ușor de cîntat de pe un scaun mai înalt, totuși *coloratia tușeului* se realizează mai bine dacă pianistul șade ceva mai jos.

Distanța cea mai potrivită de pian este aceea care nu-i nici prea apropiată (ca mîna să nu fie deranjată în mișcările ei), dar nici prea depărtată (pentru ca micul pianist să nu fie silit să-și întindă mîna în mod forțat pe pian în timp ce cîntă). Distanța dintre corp și pian va fi în funcție de lungimea antebrațului. Cei cu membrele scurte vor ședea mai aproape de instrument pentru ca libera mișcare a brațului să nu fie stînjenită.

Am stăruit mai mult asupra acestui capitol fiindcă ținuta corectă a corpului este de mare importanță. Libertatea de acțiune a mușchilor, împreună cu progresul tehnic al pianistului, calitatea sunetului cît și libertatea execuției sînt în strictă legătură cu o ținută corectă a corpului la pian.

*

Ținem să precizăm de la început că nu opinăm pentru a impune elevilor o *anumită ținută* a mîinii nici chiar la începători. Orice sforțare în a sili pe elev să adopte o anumită poziție a mîinii este o pierdere de vreme, care ar putea stînjeni pe viitor cîntatul liber și natural al pianistului. În cele ce urmează vom arăta doar anumite principii *științifice* care ar putea ajuta profesorul la această dificilă problemă. Profesorul va trebui să recomande însă stăruitor elevului necesitatea unei munci *active* a degetelor și să arate importanța simțului tactil al *vîrfurilor*.

De cele mai multe ori elevul reușește singur să-și formeze în *timpul cîntatului* poziția *naturală* a mîinii, printr-o muncă *activă* a degetelor.

Rolul profesorului este acela ca, *cercetînd mîna elevului*, să-l ajute cu sfaturile sale la găsirea celor mai naturale mișcări.

Ținuta corectă și naturală a mîinilor este în funcție de o serie de condiții individuale ca: raportul dintre lungimea degetelor și lățimea mîinii propriu-zise, raportul dintre lungimea diverselor falange, dezvoltarea musculaturii etc.

Cu cît degetele 2-3-4-5 sînt mai scurte față de lățimea mîinii (socotită la încheietura degetelor), cu atît ele vor avea o mobilitate mai mare și vor permite pianistului să cînte cu degetele mai *întinse*.

Degetele lungi se vor ține mai *îndoite*. În această poziție, posibilitățile dinamice ale degetelor sînt ceva mai reduse.

O lungime mai mare a *policelui* poate compensa într-o măsură oarecare dezavantajele cauzate de această disproporţie dintre lungimea degetelor şi lăţimea mîinii. Printr-un police mai lung se poate evita îndoirea excesivă a celorlalte degete.

E mai avantajos pentru pianist ca prima falangă să fie mai lungă decît falangele II şi III.

Cu cît este mai mică diferenţa de lungime dintre degete, cu atît mîna este mai avantajos modelată pentru pian, fiindcă se poate egala mai uşor *forţa atacului*, mai ales în *tril*.

Un alt avantaj ce-l prezintă cîntatul cu degetele mai *întinse* este sensibilitatea deosebită pentru anumite subtilităţi coloristice şi de expresivitate, din cauză că degetele în poziţia aceasta dau impresia unei adevărate prelungiri a clapelor, dînd aceeaşi senzaţie ca şi cum degetele ar cînta *direct* pe coarde. De altfel, cîntatul în poziţia aceasta este mai puţin obositor.

În poziţia *flectată*, degetele reclamă un efort muscular mai mare, dar nu e mai puţin adevărat că în poziţia aceasta controlul execuţiei este mai uşor, iar pianistul îşi poate stăpîni mai bine degetele. Mai ales în *staccato* şi *sforzando* sau în cîntatul *forte* şi *fortissimo*, unde se cere siguranţă şi o mînă solidă, degetele puţin *îndoite* pot prezenta avantaje indiscutabile.

După aceste generalităţi, să vedem acum *practic* problema ţinutei mîinilor:

Am amintit că se va adopta o anumită ţinută a mîinii ţinînd seamă de construcţia fizică individuală a fiecărui pianist şi de natura problemelor tehnice ce urmează a fi rezolvate (cîntatul pe clape negre etc). În general, recomandăm două poziţii ale mîinilor:

Poziţia corectă a mîinii

Poziţia greşită

Poziţia naturală (cum este cazul la începători) în care degetele sînt *mai îndoite*;

Poziţia largă, în care degetele se ţin puţin *mai întinse*, spre a se putea evita extensiunea forţată a ligamentelor. Dar şi aci degetele sînt în cea mai mare parte *flectate* (falanga I), extensiunea neaplicîndu-se decît falangelor II şi III.

Prin această dispoziţie *deosebită* a falangelor, se obţine un unghi aproape drept între degete şi podul palmei precum şi între dosul mîinii şi antebraţ. Aceasta poziţie o socotim cea mai avantajoasă pentru cîntat şi iată de ce:

Tendoanele muşchilor extensori şi ale flexorilor degetelor descriu în această poziţie două unghiuri: un unghi deschis în jos (între degete şi podul palmei) şi un unghi deschis în sus (între dosul mîinii şi antebraţ). Tendoanele care intră în tecile lor fibroase şi trec pe sub ligamentele transverse ale mîinii folosesc drept scripete aceste două unghiuri peste care se îndoaie. Prin aceste unghiuri făcute de degete şi de mîna propriu-zisă, muşchii cheltuiesc, spre a-şi menţine poziţia şi pentru a cînta la pian, aproximativ cu 60—70% mai puţin din forţa necesară cerută în cazul cînd antebraţul, mîna şi falangele I ar fi ţinute *pe aceeaşi linie*, astfel cum se preconizează în unele metode.

Poziţia în care *prima falangă* este *flectată* iar celelalte *extinse* este mai avantajoasă şi pentru munca muşchilor mici, deoarece, profitînd în acelaşi timp şi de forţa naturală a braţului, greutatea lui se poate transmite cu mai multă uşurinţă pe clapă.

Se va mai evita îndoirea excesivă a degetelor şi pentru faptul că este o atitudine *nefirească* pentru mîini, degetele fiind silite să persiste indefinit într-o stare de încordare excesivă. Atît muşchii cît şi tendoanele sînt greu adaptabile unei asemenea poziţii, deoarece forţa extensiunii este cu mult mai mică decît aceea a flexiunii. Pe de altă parte, poziţia încordată a degetelor poate produce în mod inevitabil şi încordarea muşchilor antebraţului, mai ales a extensorilor şi flexorilor mîinii. În felul acesta, dezvoltarea unei mobilităţi a degetelor este mult limitată. Tot din cauza încordării excesive a extensorilor creşte şi frecarea în tecile tendoanelor şi în ligamentele transverse ale mîinii, fapt care cu timpul poate provoca chiar îmbolnăvirea lor.

DEPLASAREA MÎINII ŞI AŞEZAREA EI PE CLAVIATURĂ

FUNCŢIA DEGETELOR

Înainte de a începe cîntatul la pian, lăsăm mîinile să se odihnească pe genunchi; după aceea, executăm primele încercări de deprindere asupra felului cum trebuie să fie deplasată mîna spre pian. Braţul se ridică *liniştit* din articulaţia umărului şi *se pune* cu aceeaşi mişcare pe claviatură. Eventualele dificultăţi ale ţinutei le corijăm ulterior.

Acest procedeu de *a pune* mîna cu o mişcare *naturală* pe claviatură, pe cît pare de simplă, cere în realitate o abilitate oarecare, necesitînd — la unii copii — chiar un antrenament mai îndelungat. Abia după aceste exerciţii preliminare, procedăm la primele exerciţii de degete.

Pentru buna funcţionare a degetelor, trebuie ca mişcările lor să fie *libere*, poziţia încordată a degetelor putînd aduce cu sine şi încordarea braţului. Degetele trebuie să se bucure de un grad de *autonomie*, învăţînd a se mişca independent unul de altul. Mişcarea lor se face la *baza degetelor*, cu *braţul suspendat*.

Întrucît în timpul cîntatului au loc o serie de mişcări *foarte rapide* ale muşchilor mici, aceştia trebuie antrenaţi spre a putea răspunde scopului, adică făcîndu-i să dea loc unor reacţii motoare *instantanee*. Am văzut că o stare de încordare a braţului ar putea *frîna* aceste mişcări. Numai un braţ bine *relaxat* poate să răspundă, la impulsurile primite de la creier, cu repeziciunea cuvenită. Relaxarea braţului este deci o condiţie fără de care nu putem ajunge la o perfectă stăpînire a degetelor.

ATACUL

Prin *atac* se înţelege acţiunea prin care degetul pune în mişcare clapa. Calitatea sunetului este în funcţie de *felul* cum atacă, cum cade degetul pe clapă, adică de *tuşeu*. Un atac bun al mîinii produce efectul unei unelte de precizie: el apasă imediat clapa, punîndu-i în mişcare întreg mecanismul, cu o iuţeală fulgerătoare.

Atacul trebuie să fie *elastic* şi *hotărît*. Deoarece « tonul face muzica », se cuvine deci să acordăm o deosebită atenţie *tuşeului*, pregătind atacul cu mare grijă. O condiţie principală pentru obţinerea unei sonorităţi frumoase este însă *autocontrolul* cu urechea, astfel că se impune *antrenarea urechii* elevului. *Sensibilitatea* urechii, capacitatea de *autoascultare* în mod critic — controlînd mereu *calitatea* sunetului şi deci a tuşeului — trebuie cultivate cu perseverenţă şi în mod sistematic. Autocontrolul reclamă o mare putere de *concentrare*, precum şi o *sensibilitate* deosebită a auzului.

Pianistul, ascultîndu-şi mereu felul cum cîntă, *descoperă singur* metoda cea mai potrivită pentru a-şi corija greşelile. Pe de altă parte, dîndu-şi seama de progresul realizat, nu se va plictisi niciodată de studierea prea amănunţită şi îndelungată a unui fragment muzical.

După concepţiile pedagogice mai vechi, *tuşeul* era considerat ceva înnăscut, ca făcînd parte din complexitatea talentului. S-a dovedit însă că tuşeul se poate forma, dezvolta şi mări printr-o acţiune corectă a degetelor, a mîinilor şi a braţului, de aceea vom proceda totdeauna cu mare grijă la efectuarea mişcărilor lor.

Analizînd *atacul*, îi deosebim mai multe faze. Iată fazele principale ale mişcării:

Degetul se ridică cu o mişcare *avîntată*, ca azvîrlit de un resort, pe cît posibil *fără efort*, ca apoi să poată *cădea* din nou pe clapă prin forţa *greutăţii lui*, la care se adaugă şi *forţa acumulată de elanul mişcării*.

Putem sintetiza astfel fazele atacului:

1. Debarasarea de forţa inerţiei şi acumularea de energie potenţială,
2. Valorificarea energiei potenţiale;
3. Căderea liberă (« *freier Fall* »).

Cu alte cuvinte, în locul forţelor musculare *active* se vor utiliza şi anumite *forţe externe*, ca forţa elanului (energia potenţială) şi forţa gravitaţiei. Numai în felul acesta mîna va fi scutită de orice oboseală sau crispare. Dar este o eroare a crede că toate problemele pianistice se pot rezolva cu *degete pasive*, utilizînd numai forţa gravitaţiei. *Impulsul* este o condiţie pentru producerea unei sonorităţi frumoase şi ea se poate însuşi printr-un antrenament sistematic şi *conştient* al mişcării. Prin repetarea îndelungată, mişcarea corectă *se automatizează* şi cu timpul deprinderile devin *reflexe* (vezi capitolul despre *reflexe* şi însuşirea deprinderilor în munca pianistului).

Pe de altă parte, felul cum se pune în mişcare clapa, modul de a acţiona al degetului sînt relative. La începători acest fel de antrenament este modul cel mai eficace pentru dobîndirea unui *atac* sigur şi viguros, asigurînd degetelor supleţea, mobilitatea, agilitatea şi spontaneitatea necesară.

Degetele (falangele I) vor rămîne mereu uşor *flectate*, pentru a putea cădea pe *vîrfuri*, apăsînd energic clapele pînă a le simţi fundamentul (« *Grund fühlen* », după expresia lui Anton Rubinstein). Braţul trebuie să se odihnească, cu alte cuvinte *să se sprijine* pe fiecare clapă.

La începători, degetele vor ataca clapele de la o înălţime de cca 5 cm., atingîndu-le cu partea lor cărnoasă (de aceea unghiile se vor tăia scurt). În ceea ce priveşte *înălţimea* la care *se ridică* degetele, aceasta este o problemă individuală, mai ales la pianiştii formaţi. Trebuie să avem grijă ca degetele să rămînă *fixate* ferm în punctul lor de atingere cu clapa, adică să nu devieze. Mai trebuie să fim cu grijă ca degetele să nu rămînă *forţat* pe fundamentul clapei apăsate ci ele să fie *relaxate* imediat după cădere, pentru a evita astfel *contractura* muşchilor mîinii. Fixarea încheieturilor trebuie să fie uşoară, fără încordări sau tremurături. De aceea, trebuie să se lucreze cu atenţia foarte concentrată.

Am arătat că *forţa* atacului provine nu atît din degete sau de la cot cît din umeri şi spate (muşchii spatelui). În felul acesta, braţul, antebraţul, mîna şi degetele formează un *tot unitar*, un *bloc* cuprins între două puncte extreme — umeri şi vîrfuri — restul rămînînd liber. Mai ales *poignet*-ul (încheietura mîinii) trebuie să fie totdeauna elastic şi să nu se frîngă violent din încheietură.

Atacul trebuie *pregătit*. Calitatea şi expresivitatea sunetului sînt în funcţie de *stăpînirea* muşchilor şi de concentrarea sensibilităţii tactile în vîrfurile degetelor, de « magnetismul » vîrfurilor. Degetele trebuie să fie la fel de sprintene şi de elastice ca şi o minge în mişcare. Braţul are un rol cînd activ, cînd ceva mai pasiv, ajutînd numai mişcarea degetelor. Astfel, în *tehnica articulată*, braţul nu ia parte activă la cîntat ci doar va perfecta mişcarea degetelor. În *cantilene*, braţul are însă un rol direct, *activ*.

Ţinem să atragem atenţia profesorilor de pian care se ocupă îndeosebi cu instruirea copiilor că, la început, micul pianist trebuie să lucreze cu degete *cît mai active*. Experienţa ne-a dovedit că o tehnică realizată cu degete prea pasive, în această etapă de dezvoltare nu poate duce la un rezultat satisfăcător. Degetele pasive produc o tehnică unilaterală, greoaie, lipsită de strălucire. De aceea, această tehnică nouă (a lui Breithaupt), bazată pe forţa gravitaţiei, trebuie înţeleasă just. Pe de altă parte este o eroare de a dezvolta *atletic* musculatura degetelor. Pianistul are nevoie nu de muşchi mari, rigizi ci, dimpotrivă, de muşchi mici, mlădioşi, elastici, pe care-i obţinem prin mişcări rapide, sprintene, avîntate.

Forţa degetelor este proporţională cu *rapiditatea* mişcărilor lor. Să nu practicăm însă *tehnica degetelor* în mod izolat. Ea trebuie să fie însoţită de o relativă relaxare a întregului organism. Atît pentru *calitatea* sunetului cît şi pentru *realizarea tehnică* desăvîrşită, după cum am văzut, *relaxarea* este o condiţie *sine qua non*. Orice încordare musculară ce depăşeşte o anumită limită poate deveni un factor care să frîneze atît viteza cît şi forţa mişcării, cauzînd în acelaşi timp şi o risipă inutilă de energie. Firesc că, prin asemenea procedee nenaturale, se riscă şi o *scădere a mobilităţii degetelor*.

Calitatea şi intensitatea sunetului depind de mărimea forţei, de punctul de aplicare a acestei forţe şi de viteza căderii degetelor pe clape.

În timpul antrenamentului (studiului), pianistul capătă deprinderile motoare necesare spre a putea face să varieze aceşti trei factori. Un sunet frumos este în funcţie de corectitudinea mişcărilor. Automatizarea unor *mişcări greşite* va duce la un rezultat negativ.

Nu putem accentua îndeajuns asupra faptului că pianistul trebuie să lucreze *cu atenţia foarte concentrată*, mai ales în ceea ce priveşte starea *poignet*-ului, evitînd înţepenirea sau crisparea lui. Iar cealaltă condiţie ce trebuie respectată de pianist este *controlul permanent cu urechea al realizării calitative a fiecărui sunet*.

Să nu uităm că folosirea unei metode bune este factorul de bază al dezvoltării tehnicii.

NOŢIUNI ELEMENTARE DE TEORIE A MUZICII

Elevul îşi va însuşi, concomitent cu exerciţiile de pînă acum, noţiunile elementare de teorie a muzicii. El trebuie făcut să înţeleagă că *muzica este arta sunetelor*, că *studiind* muzica, va învăţa cum *să cînte* sau chiar să ajungă *să combine sunetele* ca ele să devină *plăcute* urechii şi să ne producă în acelaşi timp anumite *emoţii sufleteşti*. În ceea ce priveşte *conţinutul* unei opere de artă, îi vom arăta prin exemple demonstrative că ea poate exprima anumite *sentimente* sau *idei ce reflectă realitatea*.

Profesorul va explica apoi, potrivit gradului de înţelegere al micului pianist, că *elementele constitutive* ale muzicii sînt în număr de patru: *melodia, ritmul, armonia* şi *timbrul*.

Melodia este o succesiune de sunete, ordonate după anumite norme de compoziţie muzicală, astfel ca să producă un efect plăcut urechii.

Ritmul este gradul de pulsaţie al cîntării, rezultat din distribuirea judicioasă a *accentelor*, precum şi a *valorilor de note* între ele; ritmul mai poate fi definit: *diviziunea simetrică a timpului prin sunet*. Nu există melodie fără ritm. Melodia capătă un *sens muzical* numai prin ritm. El este elementul ce dă viaţă muzicii.

Armonia este efectul muzical produs prin intonarea *simultană* a mai multor sunete, după anumite legi.

Timbrul este calitatea care face să se deosebească între ele diferitele instrumente muzicale sau vocile omeneşti.

Sunetul constituie *materialul muzicii*. Din punct de vedere fizic, sunetul este produsul *vibraţiilor* unui corp elastic sau sonor, pe care organul nostru auditiv le percepe ca *senzaţii sonore*. Corpul sonor poate fi organul vocal omenesc, un instrument muzical etc. Dacă vibraţiile sînt *regulate* şi armonioase, sunetul capătă caracter *muzical*, impresionîndu-ne plăcut. Sunetul produs de vibraţii multiple şi *neregulate* ne displace şi se numeşte *zgomot*.

Sunetele muzicale se pot deosebi unele de altele prin patru proprietăţi: *înălţimea, intensitatea, durata* şi *timbrul*.

Dintre acestea, pentru *scrierea muzicală* cele mai importante sînt *înălţimea* şi *durata*.

Înălţimea este proprietatea ce o are sunetul de a fi mai *înalt* sau mai *grav*

Înălţimea depinde de *numărul* vibraţiilor ce le execută un corp elastic într-o *secundă*. Cu cît corpul face *mai multe* vibraţii pe secundă, cu atît va produce un sunet *mai înalt*; dacă produce un număr *mai mic* de vibraţii, sunetul rezultat va fi *mai grav*.

O coardă mai scurtă face mai multe vibraţii decît o coardă mai lungă de aceeaşi grosime, iar două coarde la fel de întinse şi de lungi, însă de grosimi diferite, vor produce sunete diferite, cea subţire producînd un sunet mai înalt, iar cea groasă un sunet mai grav. Acest lucru se poate demonstra pe un pian deschis. Sub raportul *înălţimii*, sunetele se află unul faţă de altul ca *treptele unei scări*, în partea de jos a scării găsindu-se sunetele grave, iar în partea de sus cele înalte. Din cauza acestei asemănări, succesiunea suitoare sau coborîtoare a sunetelor întrebuinţate în muzică se numeşte *scară muzicală*.

Durata sunetului ne arată *cît timp* trebuie să cîntăm un sunet în raport cu altul.

Timbrul este calitatea sau *culoarea* distinctivă a două sau mai multe sunete, produse de diferite instrumente sau voci omeneşti. El rezultă din suprapunerea diferitelor *sunete armonice*.

Intensitatea este tăria unui sunet. Ea depinde de *amplitudinea* vibraţiilor.

DEOSEBIREA DE ÎNĂLȚIME A SUNETELOR

Am văzut că sunetele se deosebesc prin *înălțime*.

Distanța dintre două sunete se numește *interval*. Intervalul cel mai mic utilizat în muzica europeană este *semitonul*. Două semitonuri formează un *ton*. Șirul de sunete care se succedă la distanță de *tonuri* și *semitonuri*, orînduite după anumite reguli, atît în suir cît și în coborîre, se numește — după cum am spus — *scară muzicală* sau *gamă*.

Analizînd *felul* cum este alcătuită scara muzicală, descoperim două lucruri importante pentru sistemul nostru muzical: *asemănarea perfectă* a oricărui sunet cu *octava* lui (cu sunetul al optulea), fie deasupra, fie dedesubtul lui, precum și o anumită *ordine simetrică* în aranjarea tonurilor și a semitonurilor unele după altele. Din cauza acestor *asemănări* din opt în opt trepte suitoare sau coborîtoare, nu a fost nevoie pentru *totalitatea* sunetelor existente decît de *7 sunete fundamentale*, celelalte sunete, *repetate la diferite octave* (superioare sau inferioare), rămînînd să poarte *aceleași denumiri*.

Sistemul nostru muzical întrebuințează astăzi două feluri de denumiri ale celor 7 sunete muzicale: denumirea italiană *do, re, mi, fa, sol, la, si* sau denumirea literală A, B, C, D, E, F, G. H. Prima denumire se întrebuințează și în țara noastră.

Al optulea sunet al gamei, nefiind decît reproducerea celui dîntîi la intervalul de octavă, se numește de asemenea *do*, al nouălea sunet tot *re*, al zecelea — *mi* și așa mai departe. Cu aceste șapte nume de sunete, noi putem denumi *orice sunet* emis de diferite instrumente muzicale sau de vocile omenești.

Fiecare *interval* poartă și el o denumire, care se dă după *numărul de trepte* pe care-l cuprinde. Astfel, repetarea aceluiași sunet se cheamă *unison* sau *primă (do-do)*. Intervalul de la *do* la *re* se numește *secundă*; de la *do* la *mi* — *terță*; de la *do* la *fa* — *cvartă*; de la *do* la *sol* — *cvintă*; de la *do* la *la* — *sextă*; de la *do* la *si* — *septimă*, iar de la *do* la alt *do* — *octavă*. Se înțelege de la sine că și intervalele *re-mi, re-fa, re-sol* etc. se vor numi respectiv *secundă, terță, cvartă* etc.

SCRIEREA SUNETELOR

Sunetele se pot scrie și citi întocmai ca literele și cuvintele.

Citirea sunetelor se poate face cu glasul *(cîntînd)* sau la un instrument muzical *(executînd)*, dar, ca și cuvintele, ea se mai poate face și *în gînd*, deci cu *imaginația muzicală*. Muzicianul poate în felul acesta *să memoreze* orice bucată muzicală și *să o reproducă* mai tîrziu din memorie la un instrument; el ar putea chiar *să noteze* piesa din memorie.

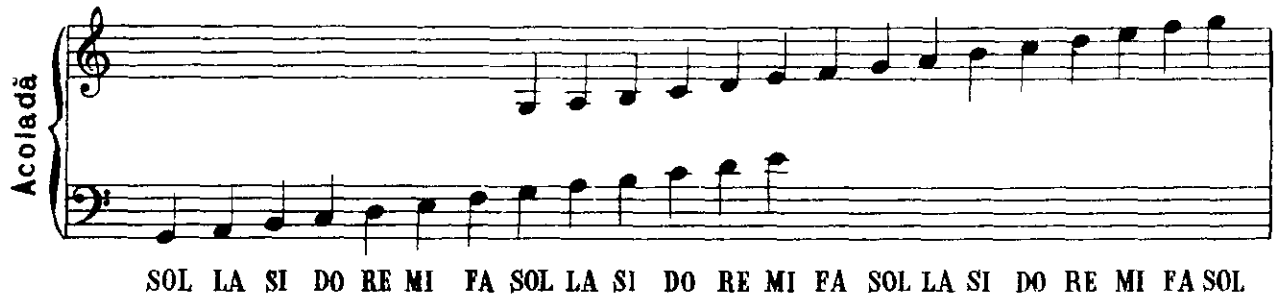
După cum sunetele vorbirii sînt reprezentate prin anumite semne numite litere, tot astfel sunetele muzicale pot fi înfățișate prin anumite *semne* speciale numite *note*. Ele au forma unui *oval*, sau a unui *punct*. *Ovalele* pot fi *simple*, sau prevăzute cu o *liniuță verticală*. *Punctele* au totdeauna cîte o *liniuță verticală*, fie în jos, fie în sus.

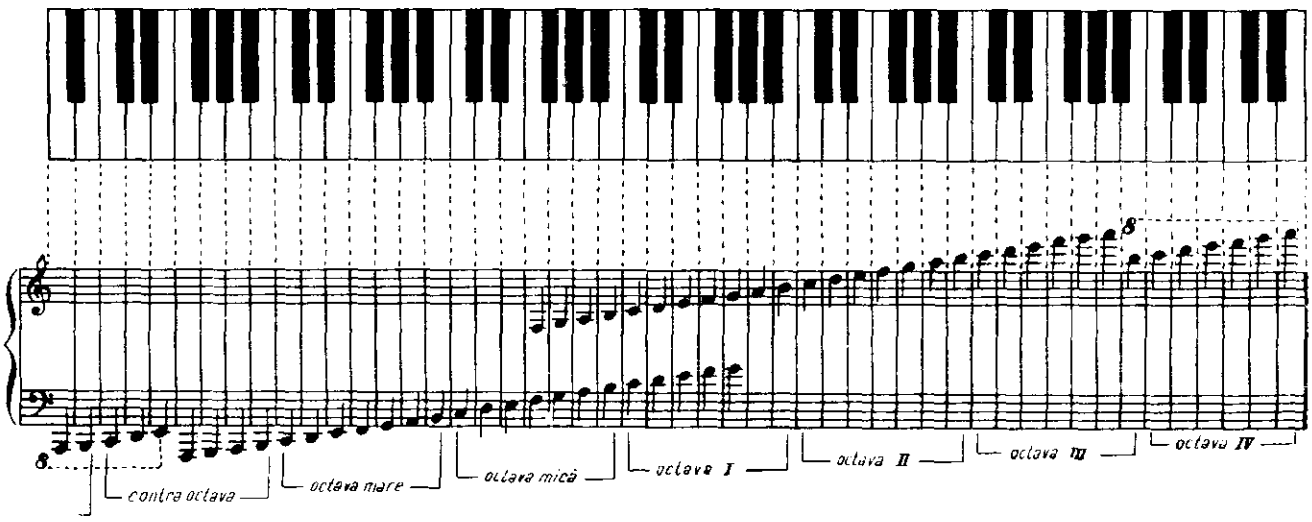
Notele se scriu pe un grup de 5 linii paralele și egal distanțate una de alta, numit *portativ*.

La începutul portativului se găsește un *semn* numit *cheie*. La pian se folosesc două chei: *cheia lui sol* și *cheia lui fa*.

Locul cuprins *între* liniile portativului se numește *spațiu*. Liniile și spațiile portativului se numerotează si se numără de jos în sus. Pentru scrierea *tuturor* notelor, nu ajung cele 5 linii ale portativului, de aceea, în cazul acesta, ne servim de niște liniuțe mici orizontale, scrise deasupra sau dedesubtul portativului care se numesc *linii suplimentare* sau *linii ajutătoare*; pe ele vom scrie note mai înalte sau mai joase.

Fiindcă muzica pentru pian cuprinde foarte multe note, pentru ușurarea citirului (care ar fi foarte greu dacă s-ar utiliza prea multe linii suplimentare) ne folosim de *două portative* cu scrieturi *diferite*: una *în cheia lui fa* și alta *în cheia lui sol*. Cele două portative sînt legate cu o linie și printr-o *acoladă*. Cheia lui *sol* (« cheia de violină ») se numește astfel deoarece semnul începe dela nota *sol*, care servește ca *notă de îndrumare*,

călăuzindu-ne la cunoaşterea celorlalte note. Portativul de sus se întrebuinţează pentru *mîna dreaptă*, adică pentru notele înalte, iar portativul de jos (cu cheia lui *fa*, numită şi *cheia de bas*) — pentru sunetele grave, adică pentru *mîna stîngă*.

LOCUL NOTELOR PE PORTATIV ŞI DENUMIREA LOR ÎN CHEIA DE VIOLINĂ ŞI ÎN CHEIA DE BAS



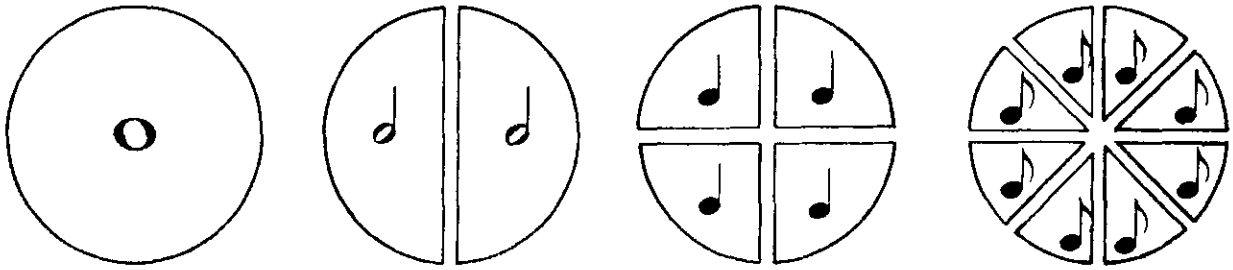
Din tabloul de mai sus, vedem că, de pildă, nota *do* de diferite înălţimi poartă următoarele denumiri: *do subcontra*, *do contra*, *do mare*, *do mic*, do^1, do^2, do^3 şi do^4.

FORMA ŞI DURATA NOTELOR ŞI A PAUZELOR

Am văzut că notele, în afară de înălţime, mai au şi *durată*; aceasta se mai numeşte şi *valoare*. Valorile notelor sînt în număr de şapte. Cînd muzica tace, se foloseşte un *semn* numit *pauză* care are de asemenea şapte *valori* diferite.

Forma notelor diferă după *durata* lor (adică după *valoarea* lor).

Aceste valori se obţin prin divizarea lor *în cîte două* (diviziune *binară*):



Nota cu durata cea mai lungă folosită în muzică este *nota întreagă (unimea)*; ea se notează printr-un *oval gol* şi va fi cîntată *(ţinută)* atîta timp cît numărăm 1—2—3—4 sau facem *patru bătăi*.

Pentru a putea exprima o *jumătate* din valoarea ei, îi adăugăm o *linie verticală*, fie în sus, fie în jos, şi o numim *doime*. Ea va fi cîntată (ţinută) atîta timp cît numărăm 1—2 sau facem *două bătăi*.

Pătrimea (sfertul), care este *a patra parte dintr-o notă întreagă*, se scrie ca un *punct cu o linie verticală* şi durează atîta timp cît se numără 1 sau facem *o bătaie*.

Optimea, adică *a opta parte din nota întreagă*, se scrie ca *un punct* cu o *linie verticală* şi *un steguleţ*.

Şaisprezecimea este *a şaisprezecea parte din nota întreagă* şi se scrie cu *două steguleţe*.

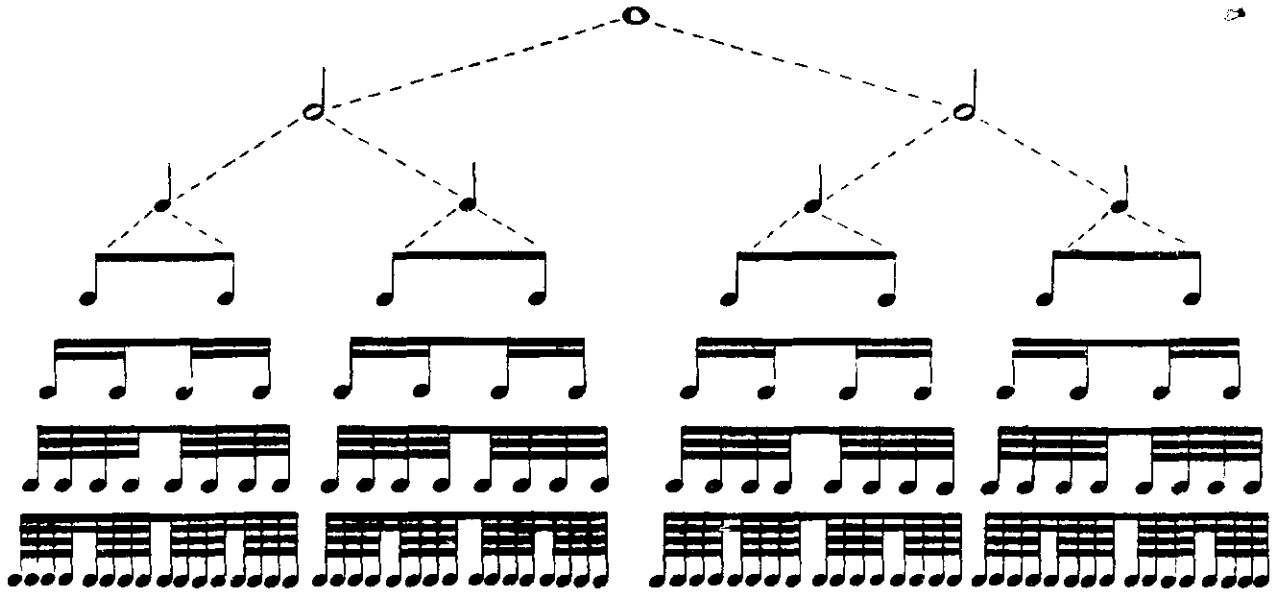
Treizecişidoimea este *a 32-a parte din nota întreagă* şi are *trei steguleţe*.

Saizecişipătrimea este *a 64-a parte din nota întreagă* şi are *patru steguleţe*.

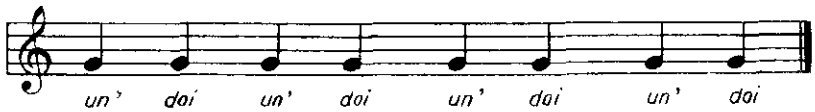
Cînd avem *mai multe* optimi, 16-imi, 32-imi sau 64-imi *la un loc*, ele *se leagă* între ele prin atîtea *bare* cîte steguleţe aveau.

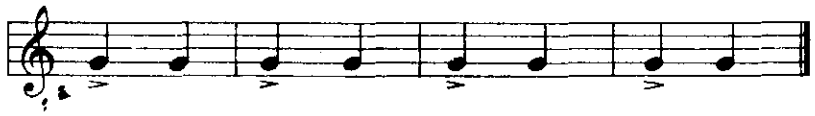
Tabloul de mai jos rezumă cele învăţate pînă aici, arătînd şi *forma pauzelor* corespunzătoare valorilor de note:

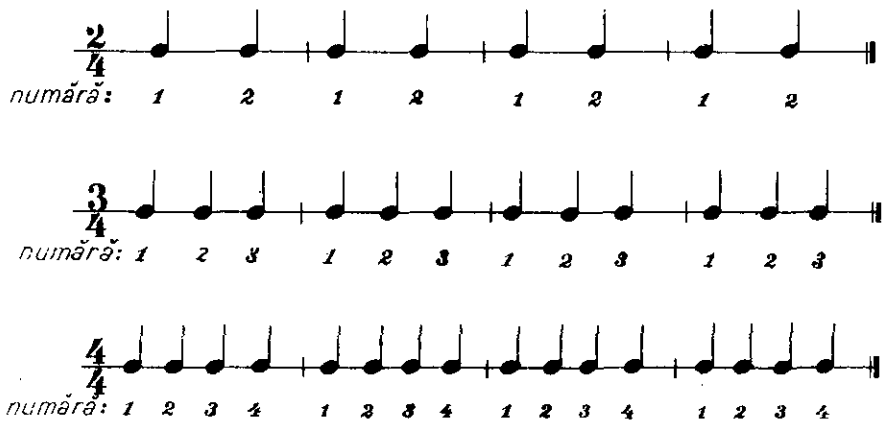
Nota	Valoarea şi denumirea	Forma	Durata	Pauzele
𝅝	1/1 notă întreagă (unime)	oval gol	4 bătăi	𝄻
𝅗𝅥	1/2 doime	oval gol cu o linie	2 bătăi	𝄼
♩	1/4 pătrime	un punct cu o linie	1 bătaie	𝄽
♪	1/8 optime	un punct cu o linie şi un steguleţ	cîte 2 la 1 bătaie	𝄾
𝅘𝅥𝅯	1/16 şaisprezecime	un punct cu o linie şi două steguleţe	cîte 4 la 1 bătaie	𝄿
𝅘𝅥𝅰	1/32 treizecişidoime	idem cu 3 steguleţe	cîte 8 la 1 bătaie	𝅀
𝅘𝅥𝅱	1/64 şaizecişipătrime	idem cu 4 steguleţe	cîte 16 la 1 bătaie	𝅁



TABLOUL COMPARATIV AL VALORILOR DE NOTE

DESPRE MĂSURĂ

Dacă, în timp ce cîntăm sunetele unui şir de note de *aceeaşi înălţime* şi de *durată egală*, la auzul fiecărei note mişcăm mîna dreaptă în jos şi în sus (numărînd *un'-doi, un'-doi*), atunci *vom simţi* că sunetul întîi este ceva *mai accentuat* decît sunetul al doilea. Sunetul primei note se numeşte *timp tare*, iar sunetul notei a doua — *timp slab*. Observăm că timpul tare *alternează* cu cel slab în mod consecvent.

Dacă după fiecare din grupurile de cîte două note vom trage cîte *o linie verticală (bară)*, vedem că s-au format mai multe căsuţe care cuprind sunete *accentuate* şi *neaccentuate*. Aceste *unităţi*, cuprinse între două bare, se numesc *măsuri:*

Numărarea timpilor începe de la bara de măsură şi se termină la cealaltă bară.



Orice desfășurare a unei melodii *se măsoară* în muzică cu o ***unitate de timp***; cea mai întrebuințată este ***pătrimea***. Cifrele pe care le vedem la *începutul* oricărui portativ arată *câte asemenea unități* sînt cuprinse într-o măsură. Din cele două cifre suprapuse, cifra de jos arată *valoarea* notei folosită ca unitate de măsură, iar cea de sus — *numărul* de timpi dintr-o măsură.

Există măsuri *simple*, *compuse* și *mixte*.

Măsurile simple pot avea *doi timpi* sau *trei timpi*; ele au *un singur accent*.

Măsurile simple pot fi *binare de* 2 *timpi* $\binom{2\,2\,2}{2\,4\,8}$ și *binare de* 3 *timpi* $\binom{3\,3\,3}{2\,4\,8}$; tot ele mai pot fi ***ternare de 2 timpi*** $\binom{6\,6\,6}{2\,4\,8}$ sau *ternare de 3 timpi* $\binom{9\,9\,9}{4\,8\,16}$

Măsurile compuse sînt formate mai ales din două măsuri simple de 2 timpi, fie ele ***binare*** sau ***ternare***; ele capătă astfel 4 timpi. Cele mai întrebuințate sînt măsurile de $\frac{4}{4}$ (provenită din două măsuri ***binare*** de $\frac{2}{4}$) și $\frac{12}{8}$ (provenită din două măsuri *ternare* de $\frac{6}{8}$).

Măsurile mixte se alcătuiesc prin combinația măsurilor de 2 timpi cu cele de 3 timpi.

Măsura de $\frac{5}{4} = \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ (sau $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$).

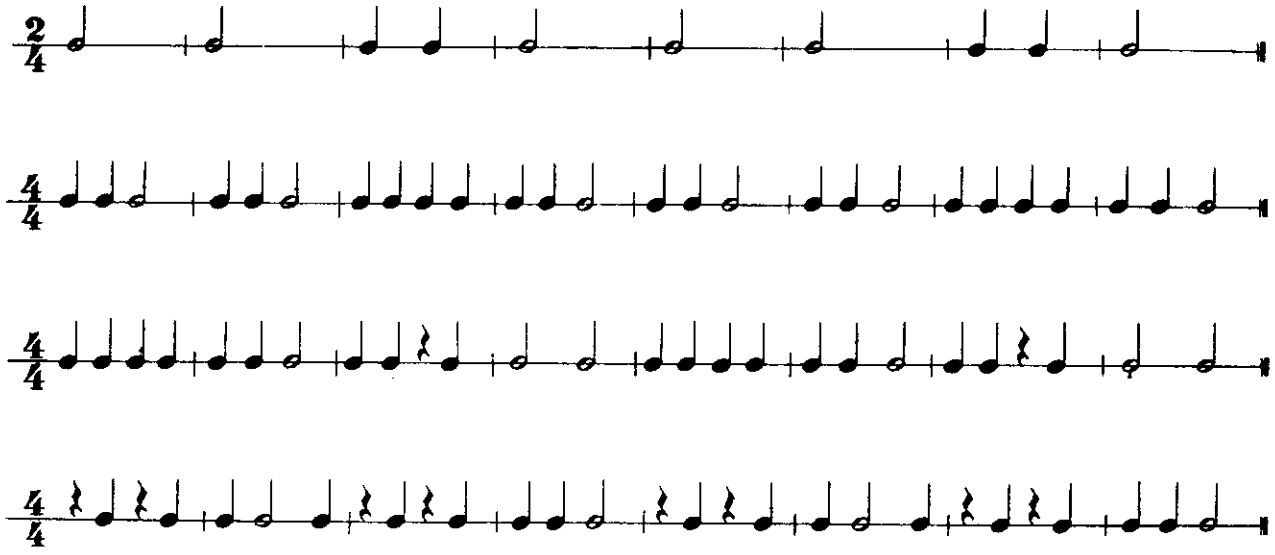
Măsura de $\frac{5}{8}$ poate fi considerată ca provenind din $\frac{6}{8}$ căruia îi lipsește 1 optime. De aceea are ***doi timpi*** (ca și $\frac{6}{8}$), dar de durată *inegală*.

RITMICA

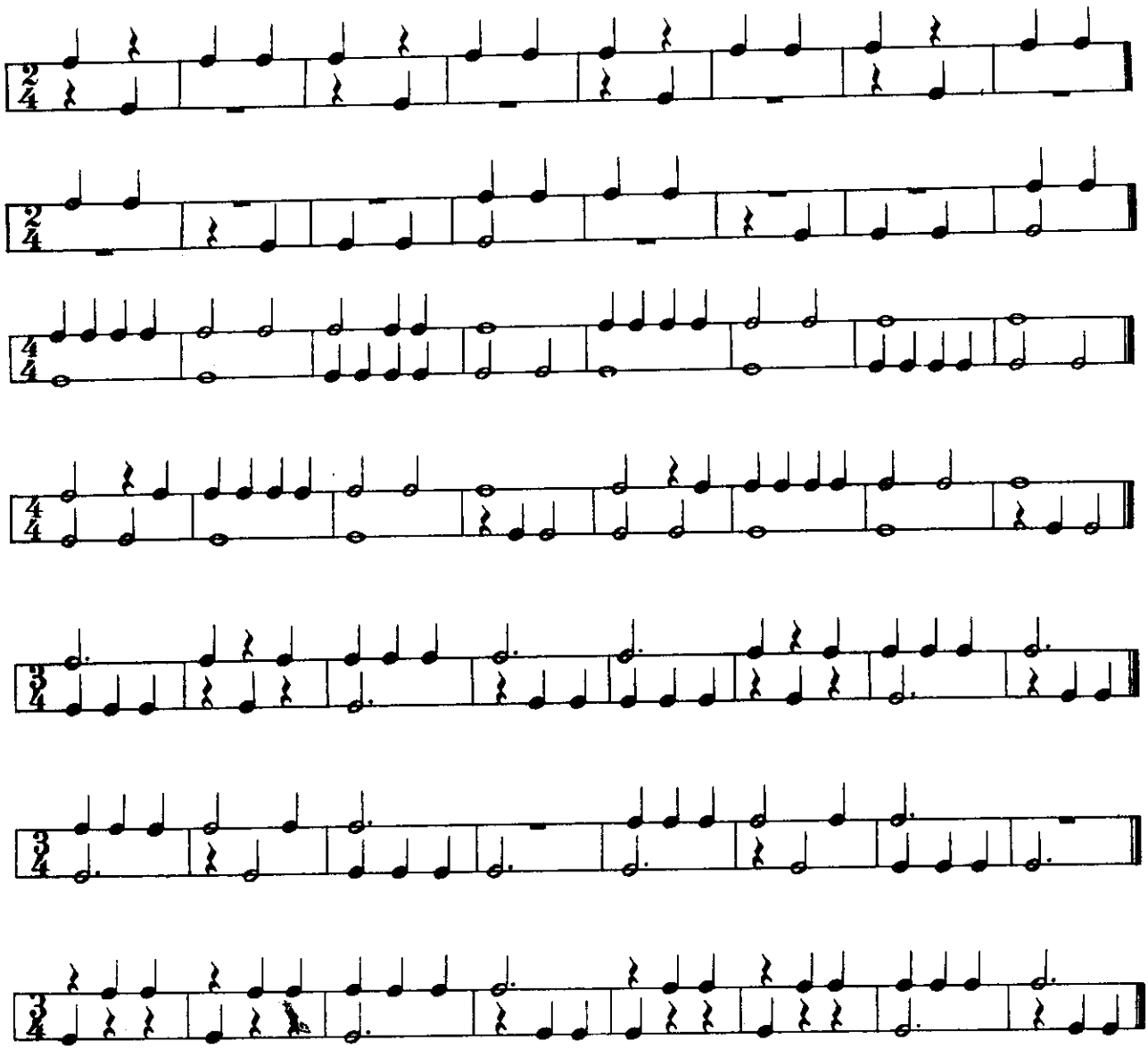
Am mai arătat că *ritmul* este sufletul muzicii. Acest cuvînt provine din limba greacă și înseamnă ***mișcare simetrică***. Această mișcare simetrică o observăm nu numai la muzică ci la toate fenomenele naturii.

La unii copii, simțul ritmului este dezvoltat de la sine; la alții, ritmul trebuie educat.

Toate sunetele unui cîntec se găsesc în raporturi absolut precise unul față de altul în ceea ce privește ***durata*** lor. Observăm că în muzică, la fel ca și în versuri, există o ***succesiune măsurată*** a timpilor accentuați și neaccentuați. Toate aceste elemente constitutive ale muzicii, ca *ritmul* și ***măsura***, reprezintă mijloace importante de exprimare muzicală.

Exercițiile de mai jos se execută fie pe masă, fie lovind o clapă a pianului:

EXERCIŢII PENTRU INDEPENDENŢA RITMICĂ A MÎINILOR

Aceste exerciţii se vor executa cu ambele mîini.



Nota punctată (doimea cu punct), pe care o observăm în măsura de $\frac{3}{4}$, înseamnă că va fi ţinută pe toată durata măsurii, adică trei timpi (vezi şi pag. 59).

PARTEA PRACTICĂ

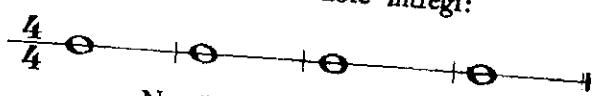
EXERCIŢII DE CITIRE A NOTELOR LA PIAN

Înainte de a începe cîntatul la pian, se fixează poziţia elevului pe scaun în faţa pianului, conform indicaţiilor date în capitolul respectiv.

Pentru ca pianistul să-şi poată concentra întreaga atenţie exclusiv asupra *mişcărilor* mîinii, începem întîi cu *gimnastica mută a degetelor*. Mîna se va aşeza nu pe claviatură ci pe capacul claviaturii (sau pe o masă), în aceeaşi linie cu antebraţul, dîndu-i o formă *rotunjită*, cu prima falangă *flectată* iar celelalte *extinse*, ţinînd mîna *uşor*, *neforţat* şi *natural*.

Iată poziţia corectă a mîinii:

După ce profesorul arată cum trebuie să acţioneze degetele, elevul va face următoarele exerciţii *fără sunet*, un fel de *gimnastică* a degetelor, cu valori de note întregi:



Numără: *unu, doi, trei, patru.*

Înainte de a rosti « *unu* », degetul mare va fi ridicat cu o mişcare *foarte rapidă*, căzînd (în clipa cînd rosteşte « *unu* ») pe pian. Acţiunea de ridicare şi de cădere a degetului trebuie efectuată cu o singură mişcare. Cînd ridicăm degetul, trebuie să ne gîndim la *atacul* notei următoare şi nicidecum la existenţa a două faze deosebite ale mişcării de ridicare şi de lovire.

Aceste exerciţii, care se vor efectua pe rînd cu toate degetele, se fac timp de cîteva lecţii, pînă ce elevul îşi va fi însuşit atît ţinuta corectă a mîinii cît şi mişcările juste ale degetelor.

Abia după ce observăm că degetele se mişcă uşor şi independent, folosim roadele acestei gimnastici pentru cîntatul la pian.

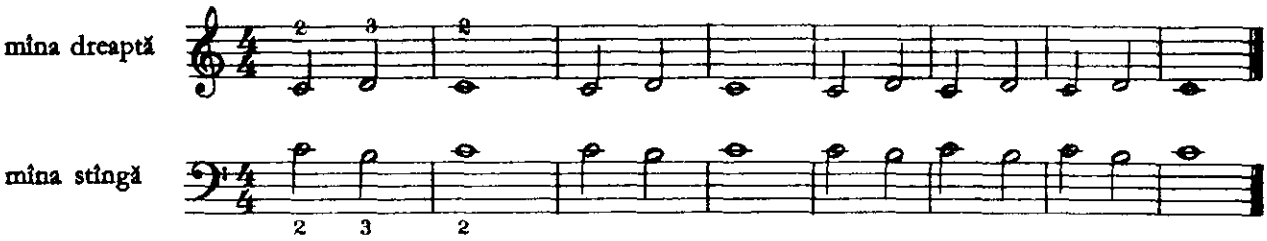
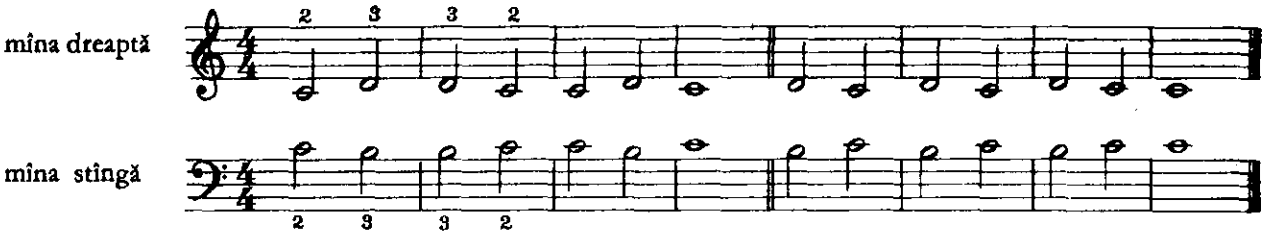
Acum urmează momentul cel mai important: *elevul va cînta primul sunet la pian.*

Profesorul va ataca tare sunetul *do*. După ce l-a întrerupt, va cere elevului *să-şi imagineze* acest sunet cît mai exact, nu numai sub raportul *înălţimii* ci şi sub raportul coloritului, adică al *timbrului.*

Aşezînd mîna elevului pe pian în ţinuta potrivită, îl punem să încerce *să realizeze* şi el acest sunet, prin apăsarea clapei respective.

După atac, profesorul va întreba pe elev dacă sunetul emis a sunat *exact* aşa cum şi l-a închipuit, sau a sunat altfel, mai aspru sau mai moale, eventual mai strident sau mai estompat, fără culoare. Elevul va fi încurajat să efectueze noi încercări: acestea vor fi din ce în ce mai reuşite dacă îşi va corecta felul de atacare a clapei, realizînd astfel *imaginea* sunetului respectiv. Pentru a reuşi pe deplin, i se va arăta că este nevoie de o *concentrare* foarte puternică a *atenţiei auditive* precum şi de *controlul* permanent al *felului* cum a sunat de fiecare dată sunetul emis.

Vom lua apoi pe rînd şi alte sunete, cu al căror nume elevul se va familiariza treptat, şi dăm elevului ca primă lecţie acest «joc» de *imaginare a unui sunet* (ca *tărie* şi *culoare*) şi *realizarea* lui prin *tuşeu.*

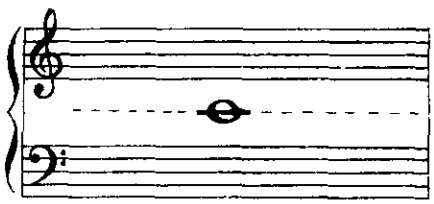
După cîteva lecţii mergem mai departe, cerînd elevului să încerce a-şi imagina sunetul care se găseşte în imediata vecinătate *(re* sau *si)* cu cel pe care l-a auzit mai înainte *(do)*. Îl punem să-l cînte la pian, întrebîndu-l apoi dacă este la fel cu cel pe care şi l-a imaginat. Dacă nu este exact acela, atunci elevul se va strădui să şi-l imagineze mai corect, încercînd din nou să-l realizeze la pian:

Iată încă un alt exerciţiu pentru *atacul alternativ* a două sunete *învecinate*:

Pentru a putea *lega* cele două sunete (adică pentru a face ca să nu se audă fiecare sunet prea *izolat*, ca execuţia să fie mai *cursivă)*, vom avea grijă să nu ridicăm degetul 1 de pe clapă decît în clipa cînd degetul 2 a atacat clapa următoare.

Exerciţiile vor continua mai mult timp în felul acesta, antrenînd concomitent şi urechea. Cele pentru antrenamentul urechii vor constitui o permanentă preocupare a elevului şi în lecţiile viitoare. Între timp, vom continua cu *gimnastica mută* a degetelor.

CÎNTATUL CU AMBELE MÎINI

Este bine ca tînărul pianist să-şi obişnuiască ochiul chiar de la început cu ambele portative. După cum am mai arătat, portativul de sus serveşte pentru mîna dreaptă, adică pentru sunetele mai înalte, iar cel de jos pentru mîna stîngă, adică pentru sunetele mai grave.

Portativ general



Aceste exerciţii, care se vor efectua pe rînd cu toate degetele, se fac timp de cîteva lecţii, pînă ce elevul îşi va fi însuşit atît ţinuta corectă a mîinii cît şi mişcările juste ale degetelor.

Abia după ce observăm că degetele se mişcă uşor şi independent, folosim roadele acestei gimnastici pentru cîntatul la pian.

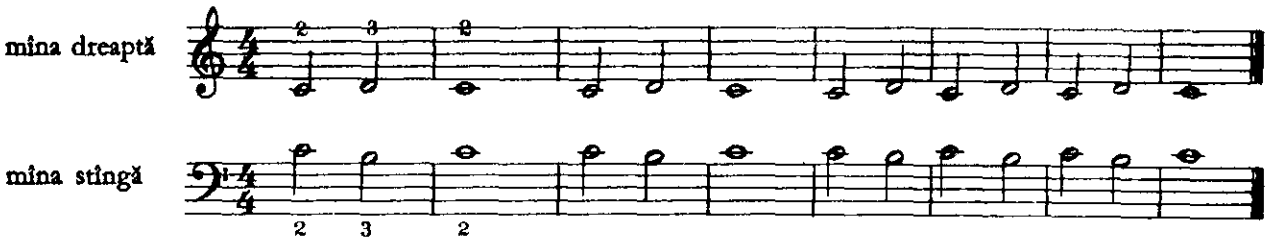
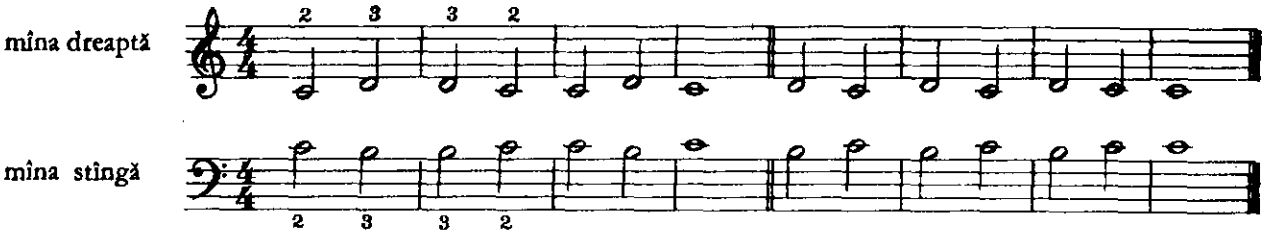
Acum urmează momentul cel mai important: *elevul va cînta primul sunet la pian.*

Profesorul va ataca taxe sunetul *do*. După ce l-a întrerupt, va cere elevului *să-şi imagineze* acest sunet cît mai exact, nu numai sub raportul *înălţimii* ci şi sub raportul coloritului, adică al *timbrului.*

Aşezînd mîna elevului pe pian în ţinuta potrivită, îl punem să încerce *să realizeze* şi el acest sunet, prin apăsarea clapei respective.

După atac, profesorul va întreba pe elev dacă sunetul emis a sunat *exact* aşa cum şi l-a închipuit, sau a sunat altfel, mai aspru sau mai moale, eventual mai strident sau mai estompat, fără culoare. Elevul va fi încurajat să efectueze noi încercări: acestea vor fi din ce în ce mai reuşite dacă îşi va corecta felul de atacare a clapei, realizînd astfel *imaginea* sunetului respectiv. Pentru a reuşi pe deplin, i se va arăta că este nevoie de o *concentrare* foarte puternică a *atenţiei auditive* precum şi de *controlul* permanent al *felului* cum a sunat de fiecare dată sunetul emis.

Vom lua apoi pe rînd şi alte sunete, cu al căror nume elevul se va familiariza treptat, şi dăm elevului ca primă lecţie acest «joc» de *imaginare a unui sunet* (ca *tărie* şi *culoare*) şi *realizarea* lui prin *tuşeu.*

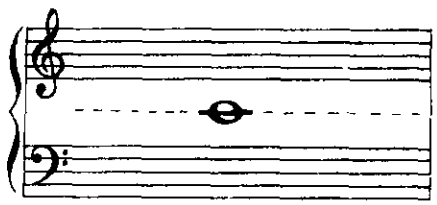
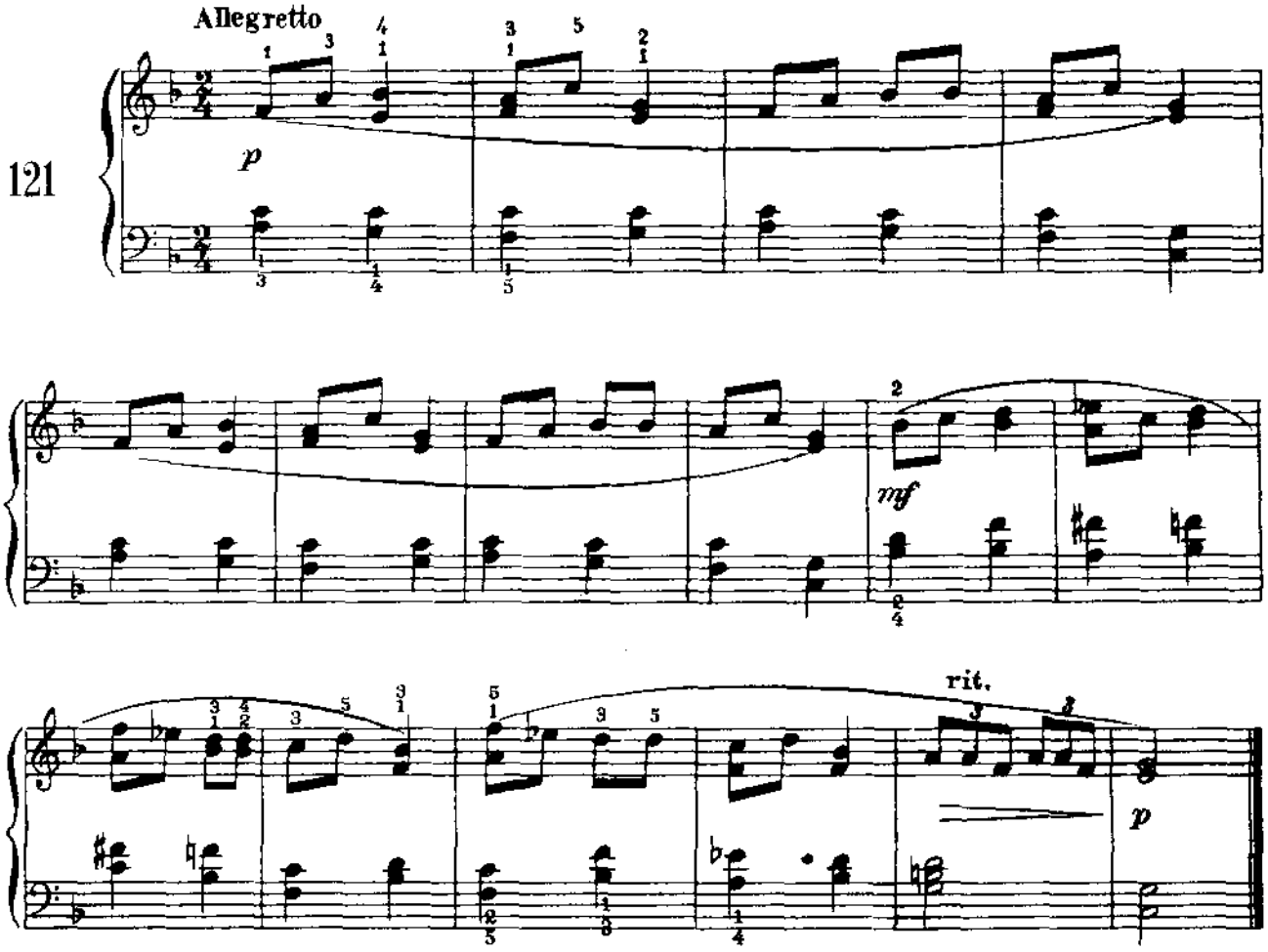
După cîteva lecţii mergem mai departe, cerînd elevului să încerce a-şi imagina sunetul care se găseşte în imediata vecinătate (*re* sau *si)* cu cel pe care l-a auzit mai înainte *(do)*. Îl punem să-l cînte la pian, întrebîndu-l apoi dacă este la fel cu cel pe care şi l-a imaginat. Dacă nu este exact acela, atunci elevul se va strădui să şi-l imagineze mai corect, încercînd din nou să-l realizeze la pian:

Iată încă un alt exerciţiu pentru *atacul alternativ* a două sunete *învecinate*:

Pentru a putea *lega* cele două sunete (adică pentru a face ca să nu se audă fiecare sunet prea *izolat*, ca execuţia să fie mai *cursivă)*, vom avea grijă să nu ridicăm degetul 1 de pe clapă decît în clipa cînd degetul 2 a atacat clapa următoare.

Exerciţiile vor continua mai mult timp în felul acesta, antrenînd concomitent şi urechea. Cele pentru antrenamentul urechii vor constitui o permanentă preocupare a elevului şi în lecţiile viitoare. Între timp, vom continua cu *gimnastica mută* a degetelor.

CÎNTATUL CU AMBELE MÎINI

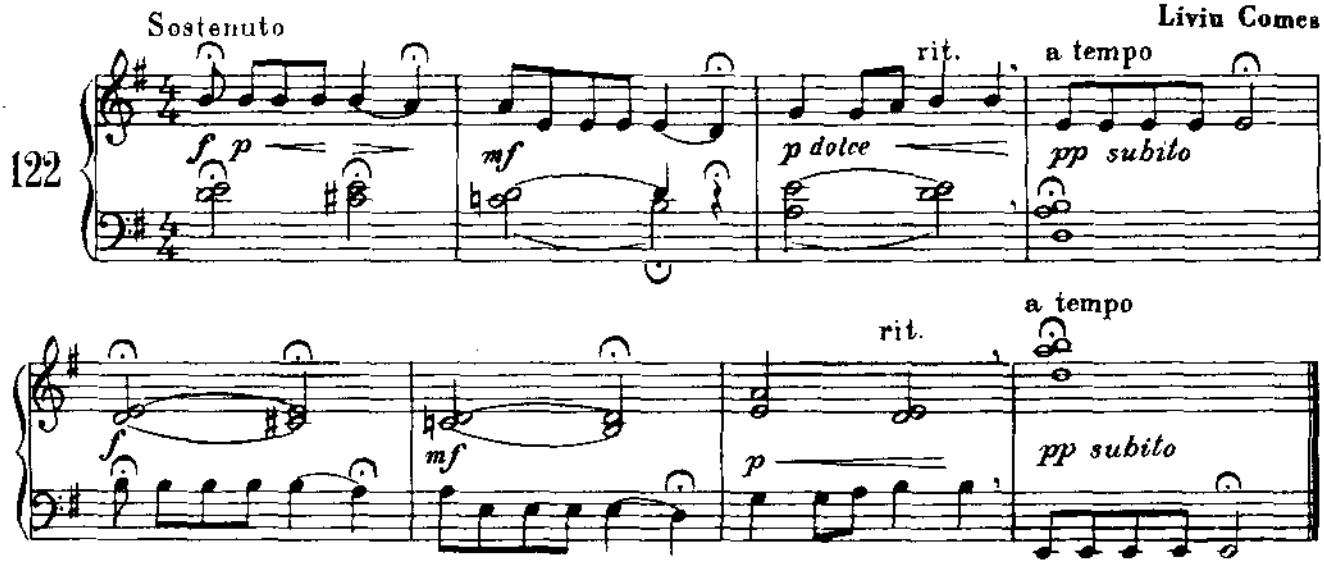
Este bine ca tînărul pianist să-şi obişnuiască ochiul chiar de la început cu ambele portative. După cum am mai arătat, portativul de sus serveşte pentru mîna dreaptă, adică pentru sunetele mai înalte, iar cel de jos pentru mîna stîngă, adică pentru sunetele mai grave.

Portativ general



În cazul că elevul nu ştie să lucreze singur, profesorul va preciza dacă notele *staccato* se fac din deget sau din braţ.

Cîntec popular din Transilvania



Toconelile

(cîntec de copii din Gorj)

Tudor Ciortea

Copilăreşte

123

mf

mp *p*

pp

p

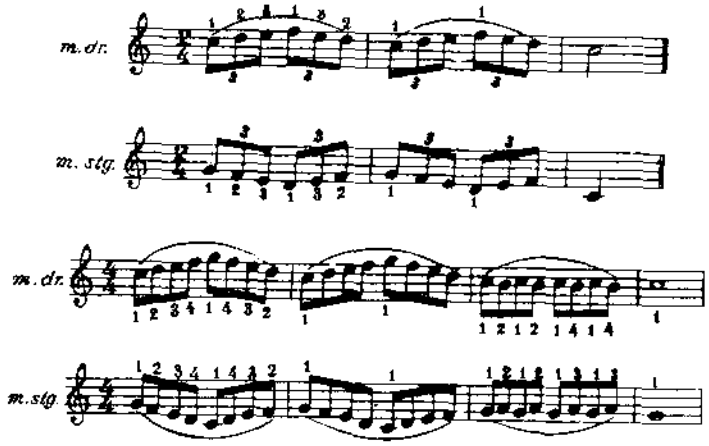
pesante

mf

poco rit.

mf

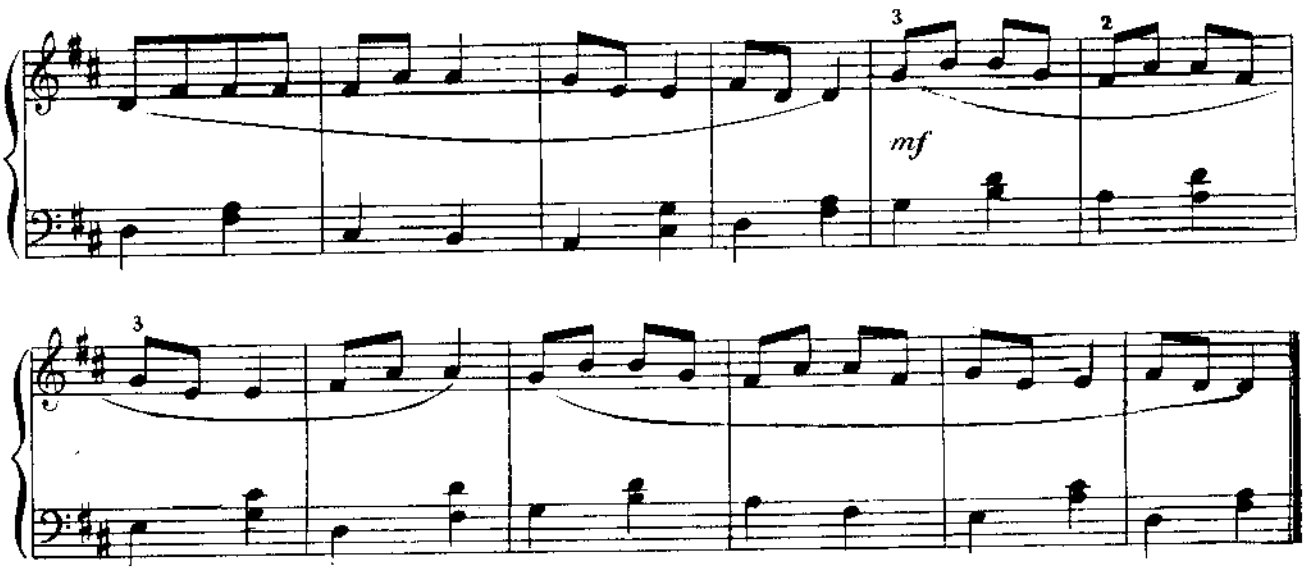
mp *p*

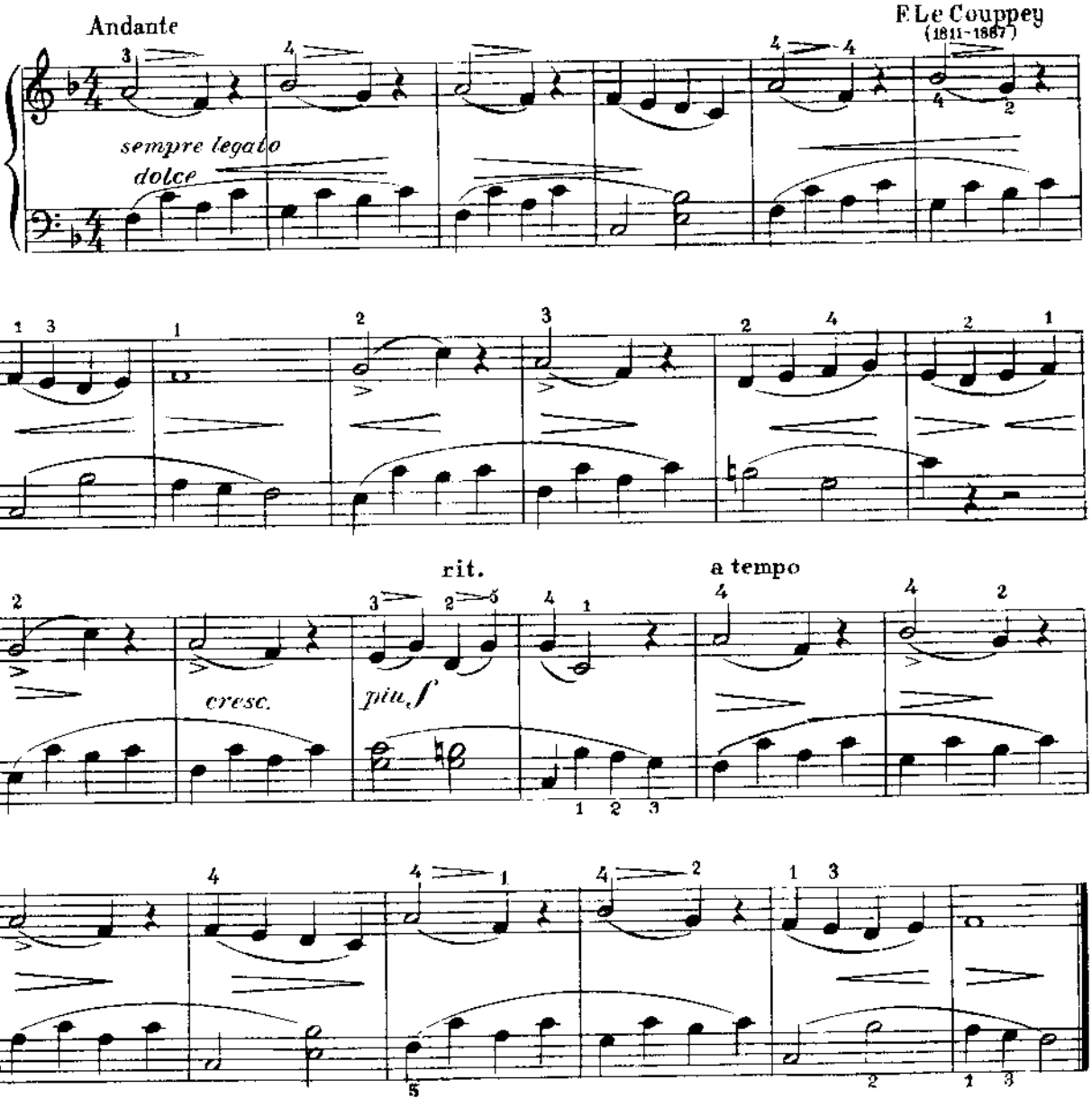
EXERCIŢII DE TRECERE A DEGETULUI 1

Cîntec popular

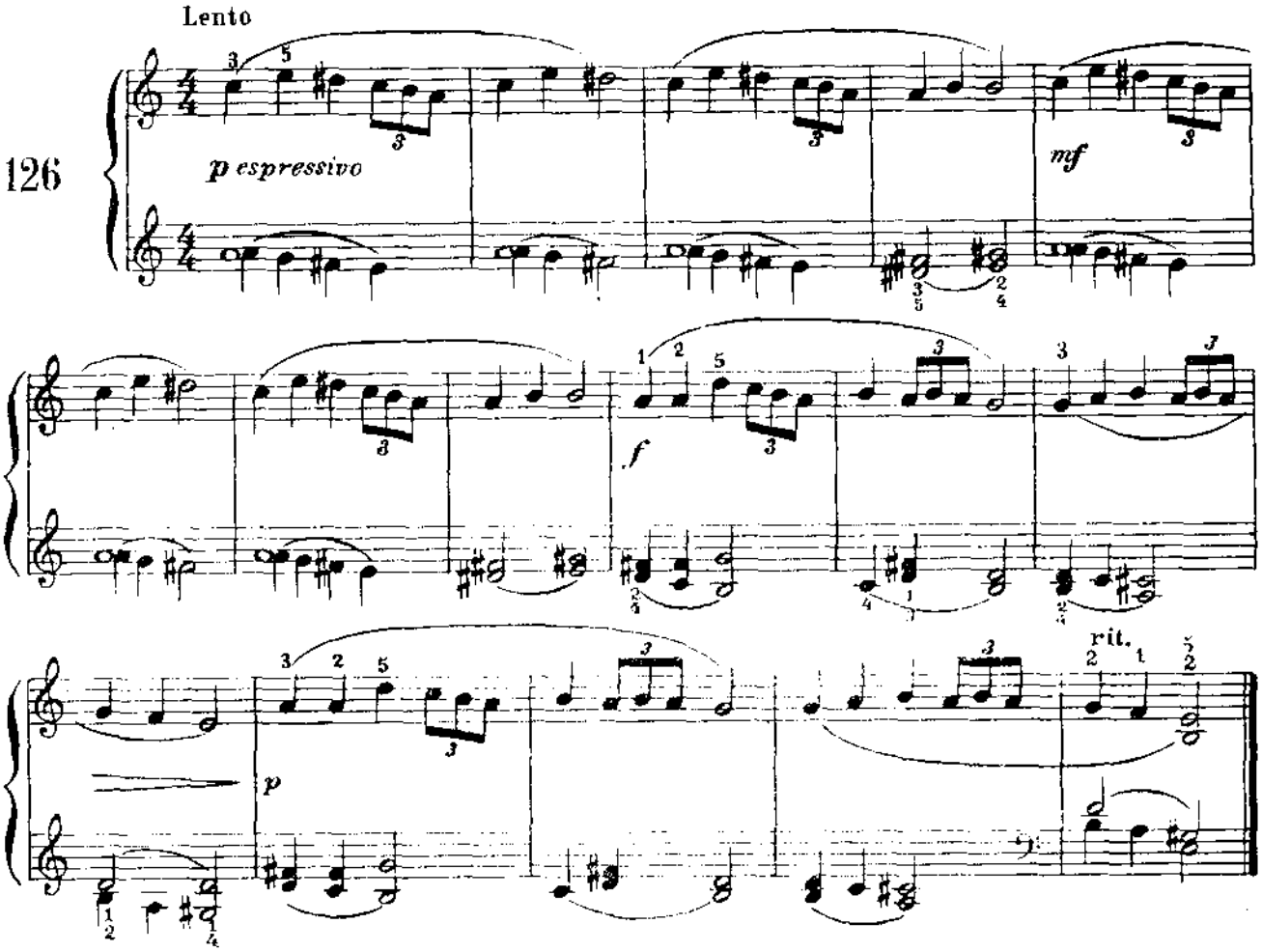
(prelucrare)

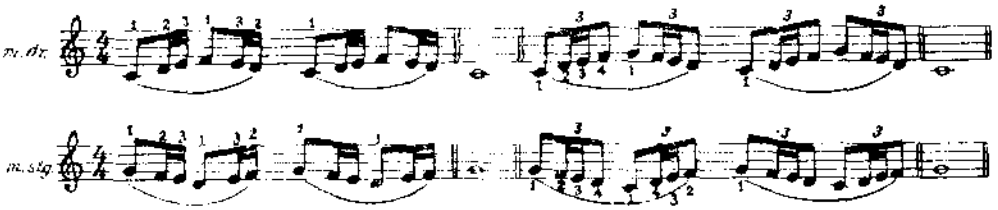
Allegretto

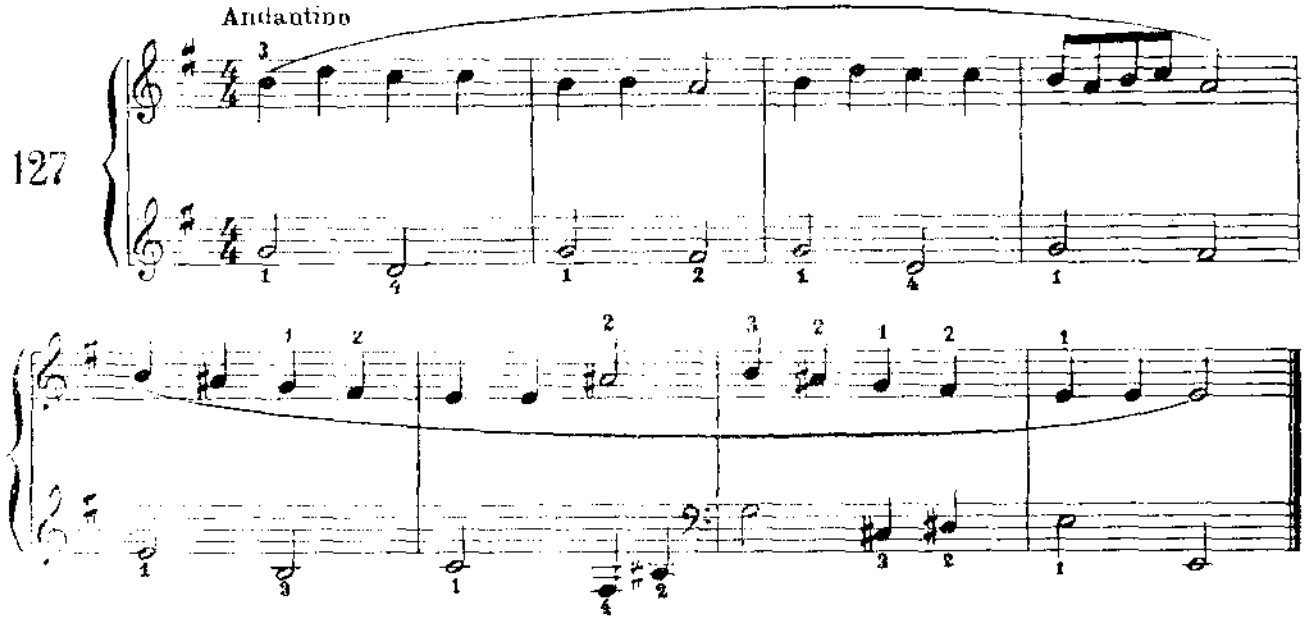
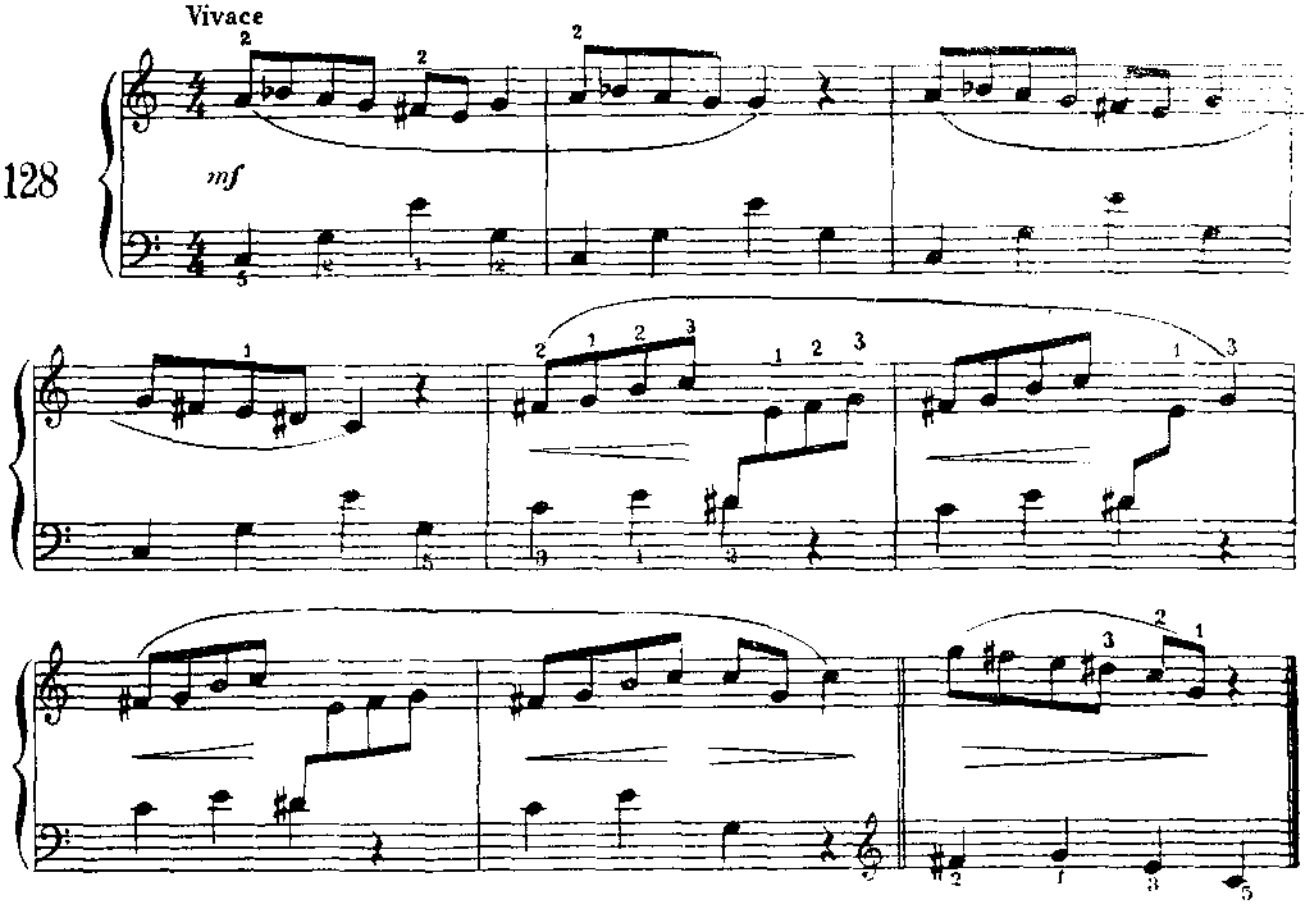
124

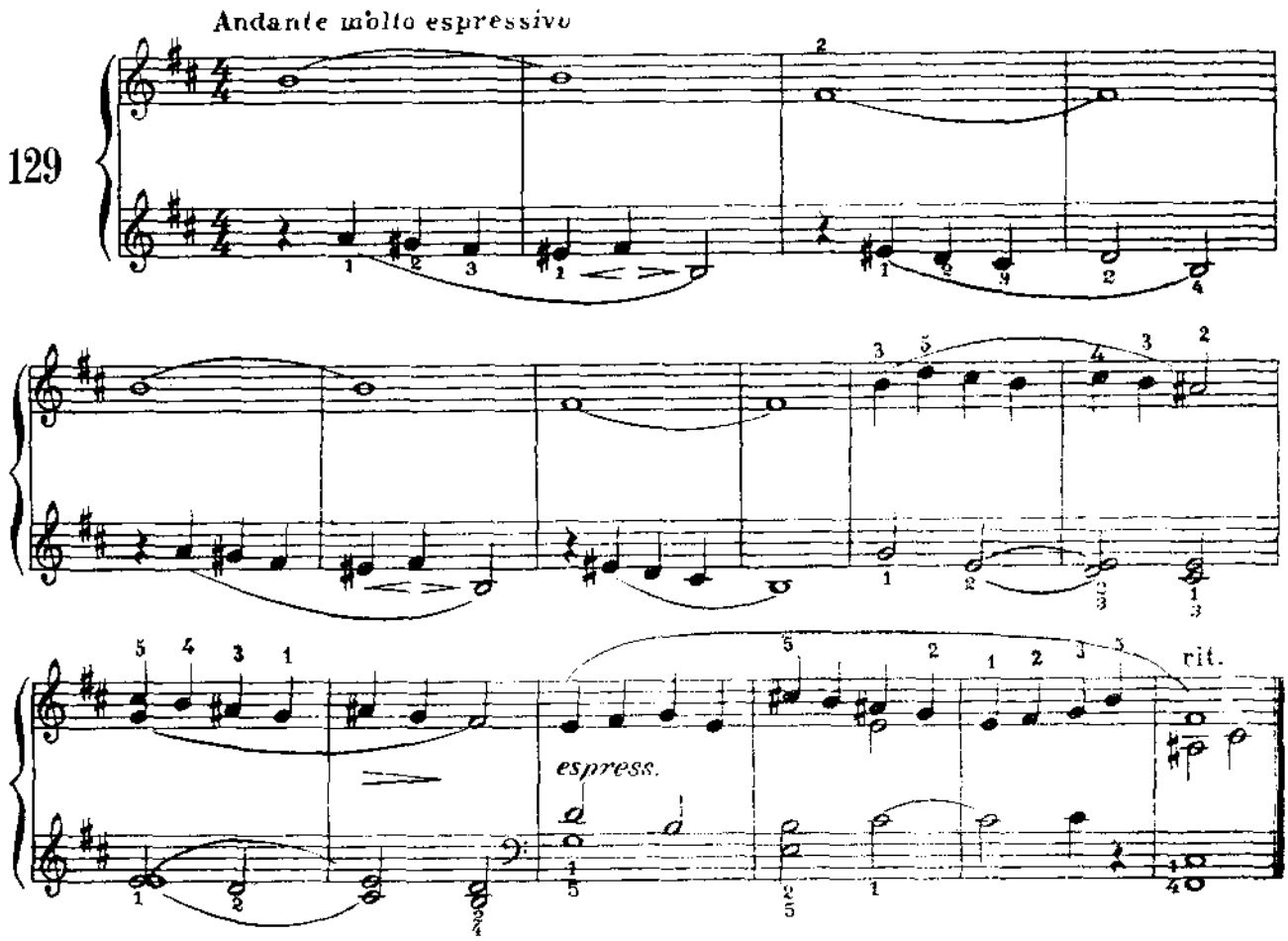
p

mf

125

Andante
F. Le Couppey
(1811-1887)
sempre legato
dolce
rit.
a tempo
cresc.
più f

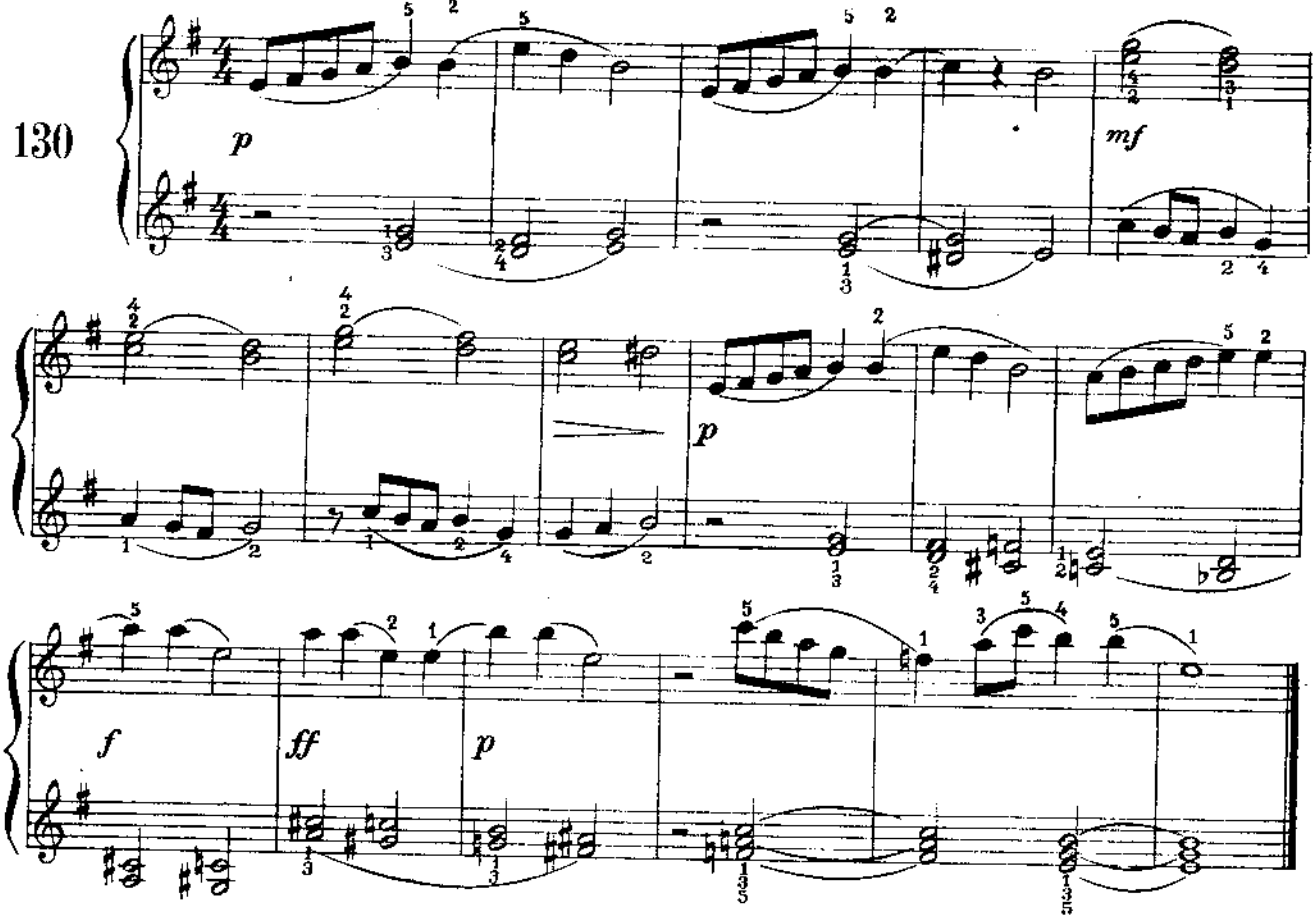
126

EXERCIŢII DE RITMICĂ ŞI DE TRECERE A DEGETULUI 1



127

128

Păpușica mea e bolnavă

129

Moderato

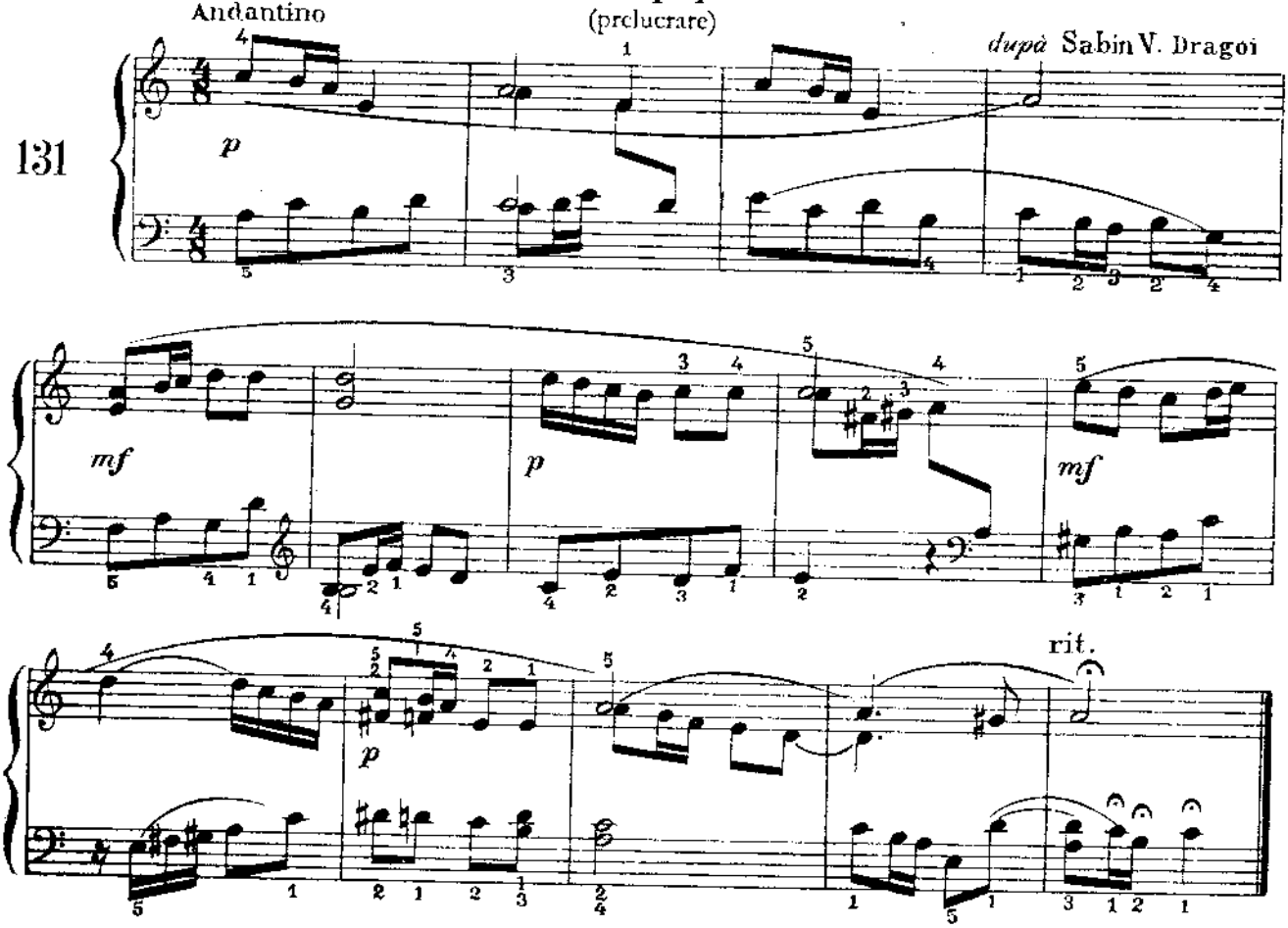
D.Kabalevski

130

Cîntec popular

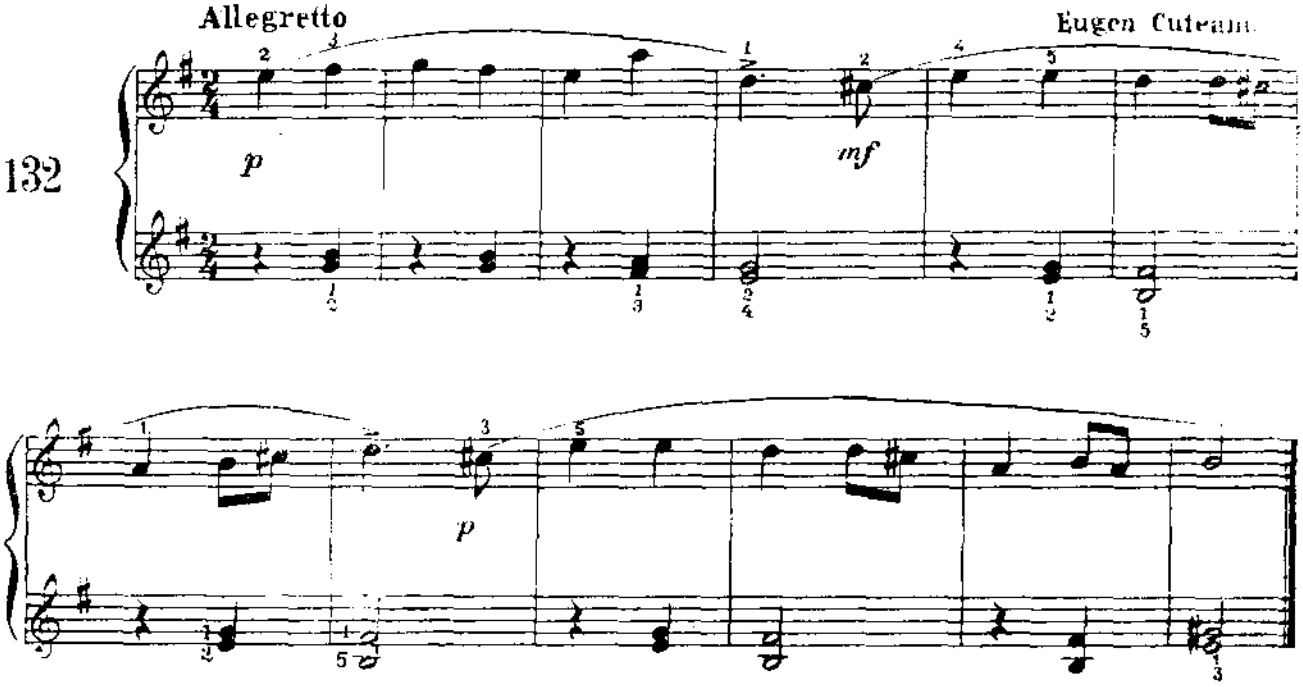
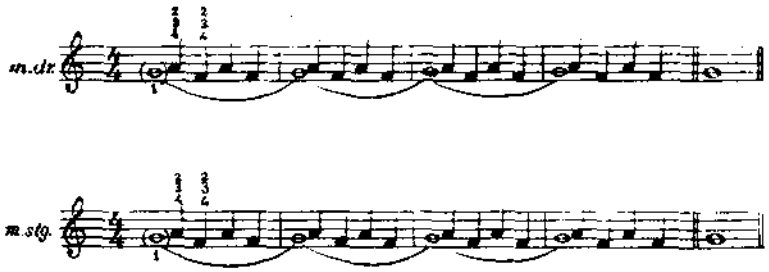
(prelucrare)

Andantino

după Sabin V. Dragoi

131

132

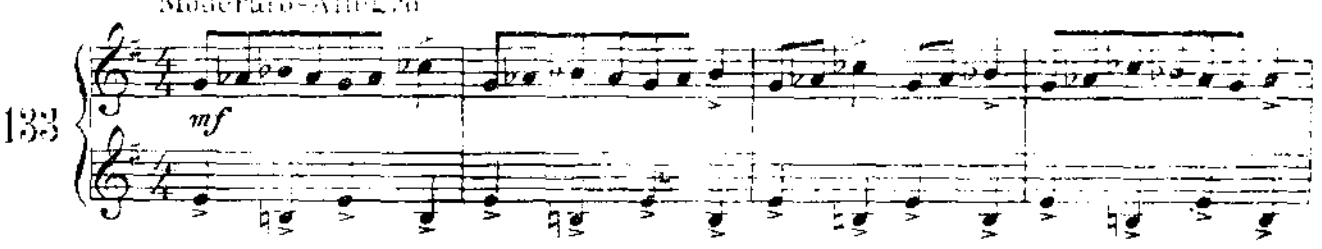
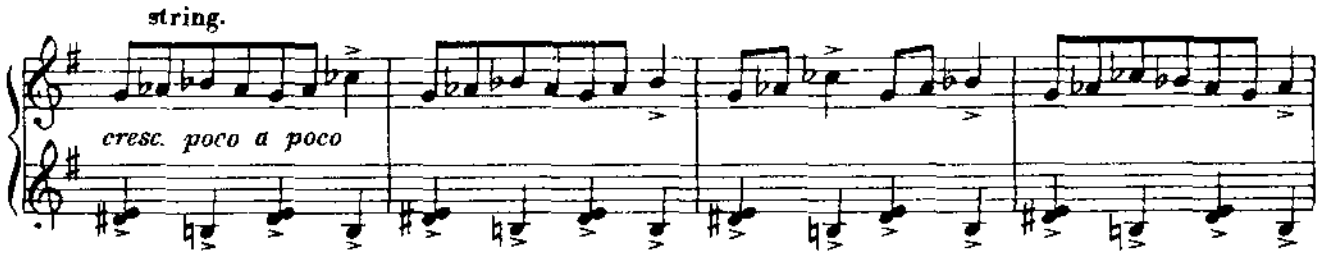
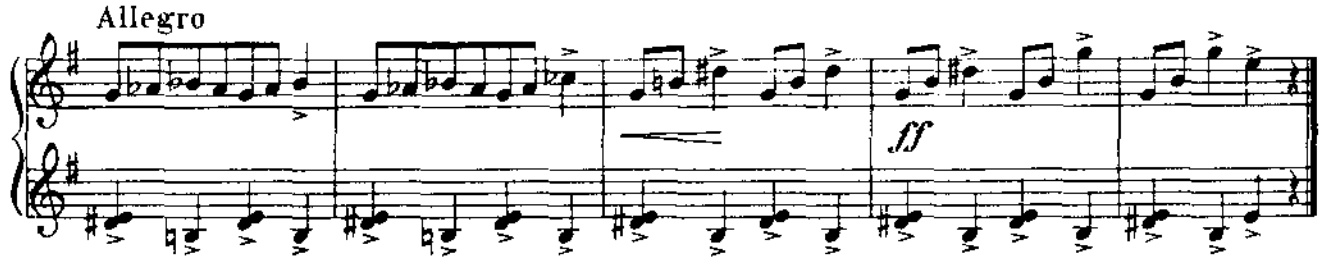
Allegretto

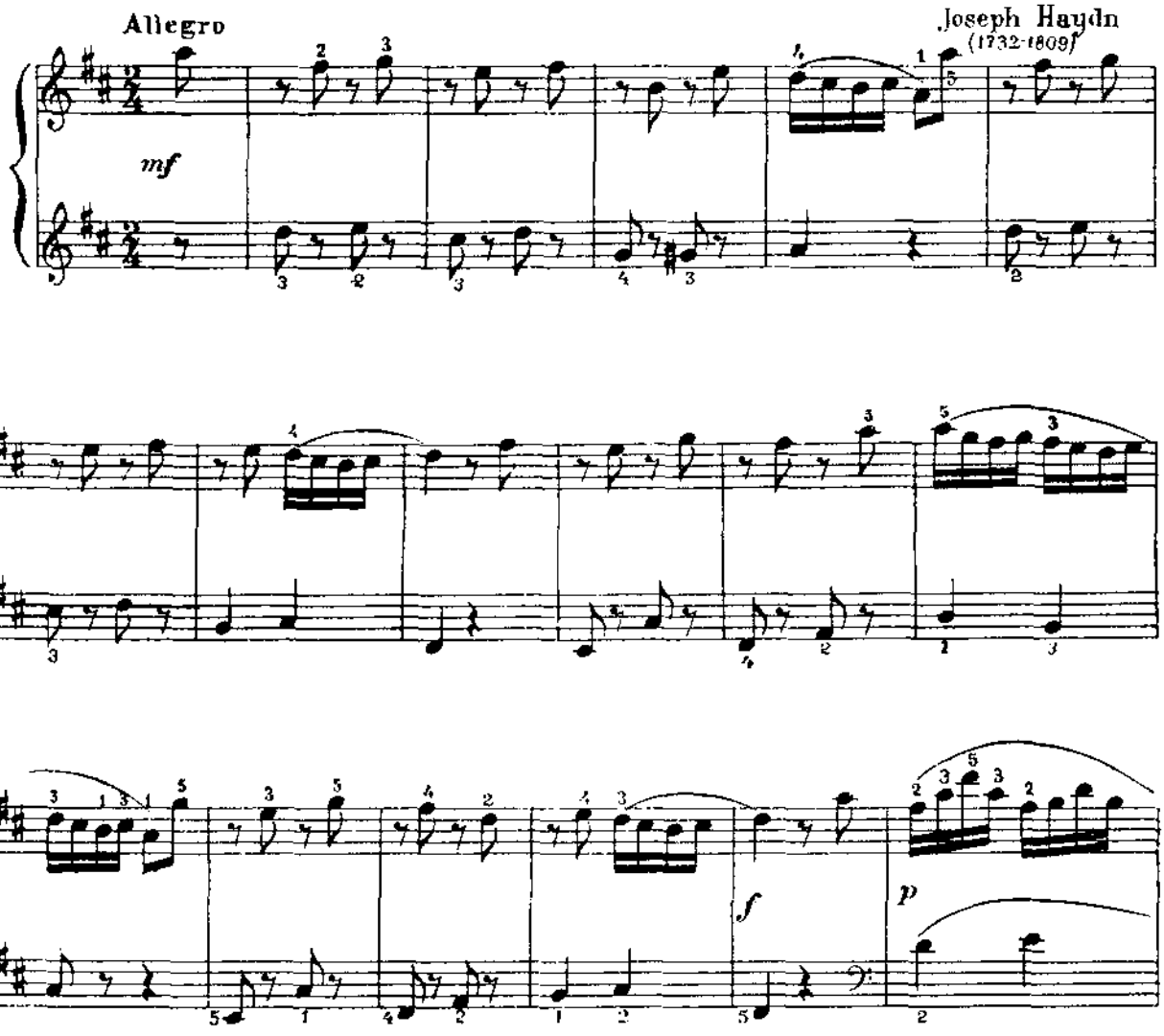
Eugen Cuteanu

EXERCIŢII PENTRU SUPRAPUNEREA DEGETELOR 3 ŞI 4 ŞI ÎNCOVOIEREA DEGETULUI 1 SUB PALMĂ

Braţul va face o mişcare ondulatorie la trecerea degetului mare pe sub celelalte sau a acestora peste degetul mare.

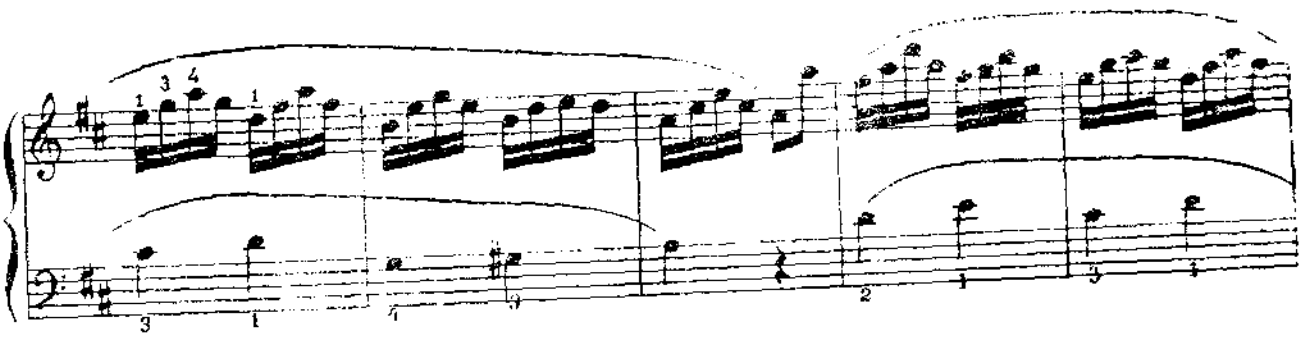
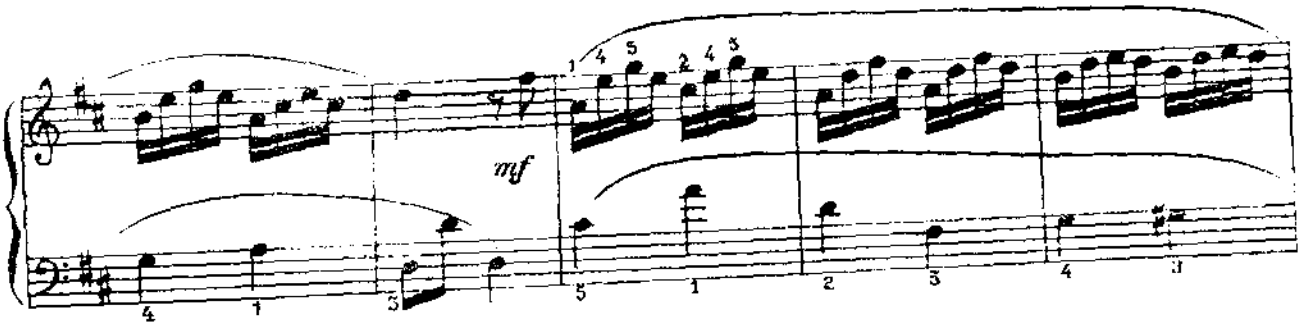
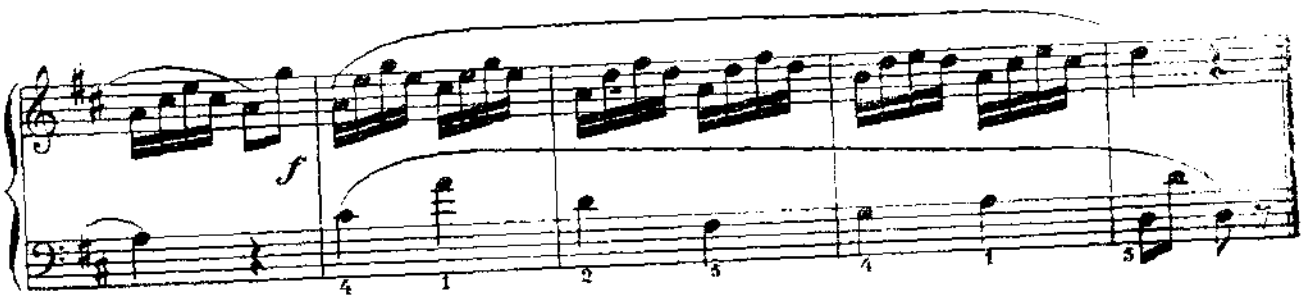
Fierarul

Carmen Petra Basacopol

133

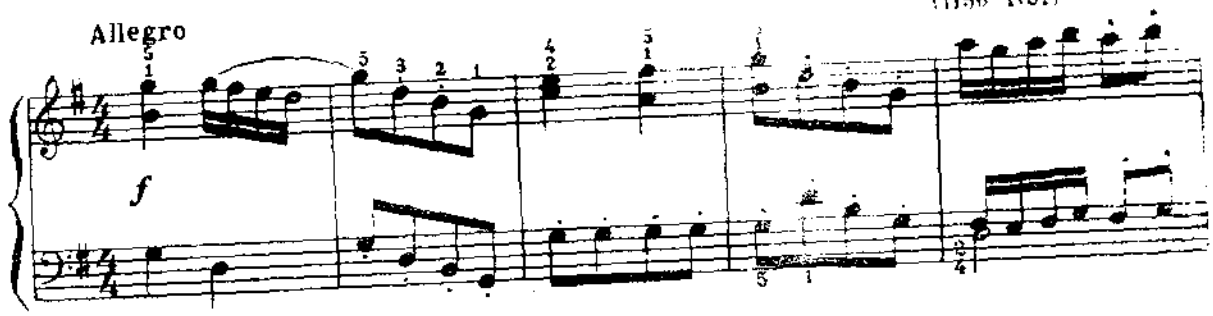
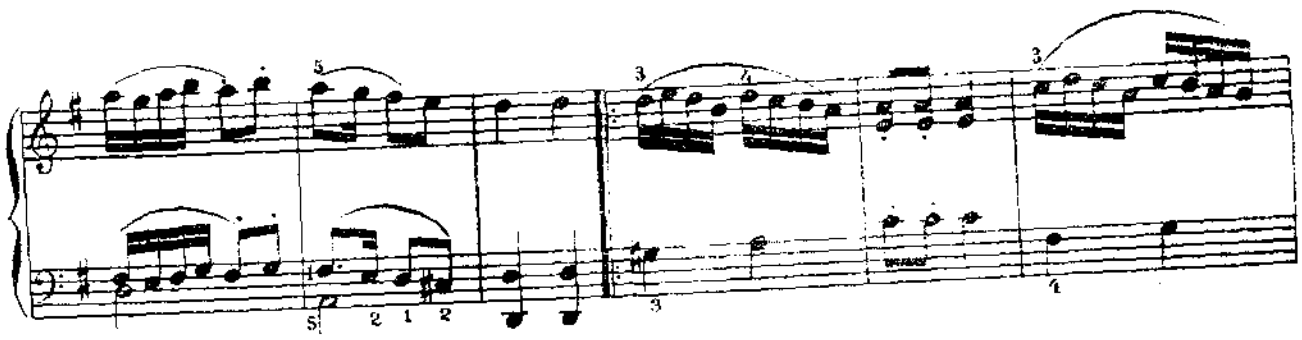
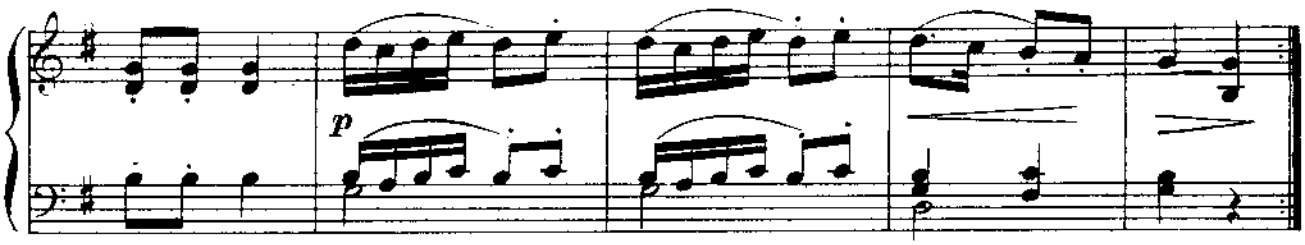
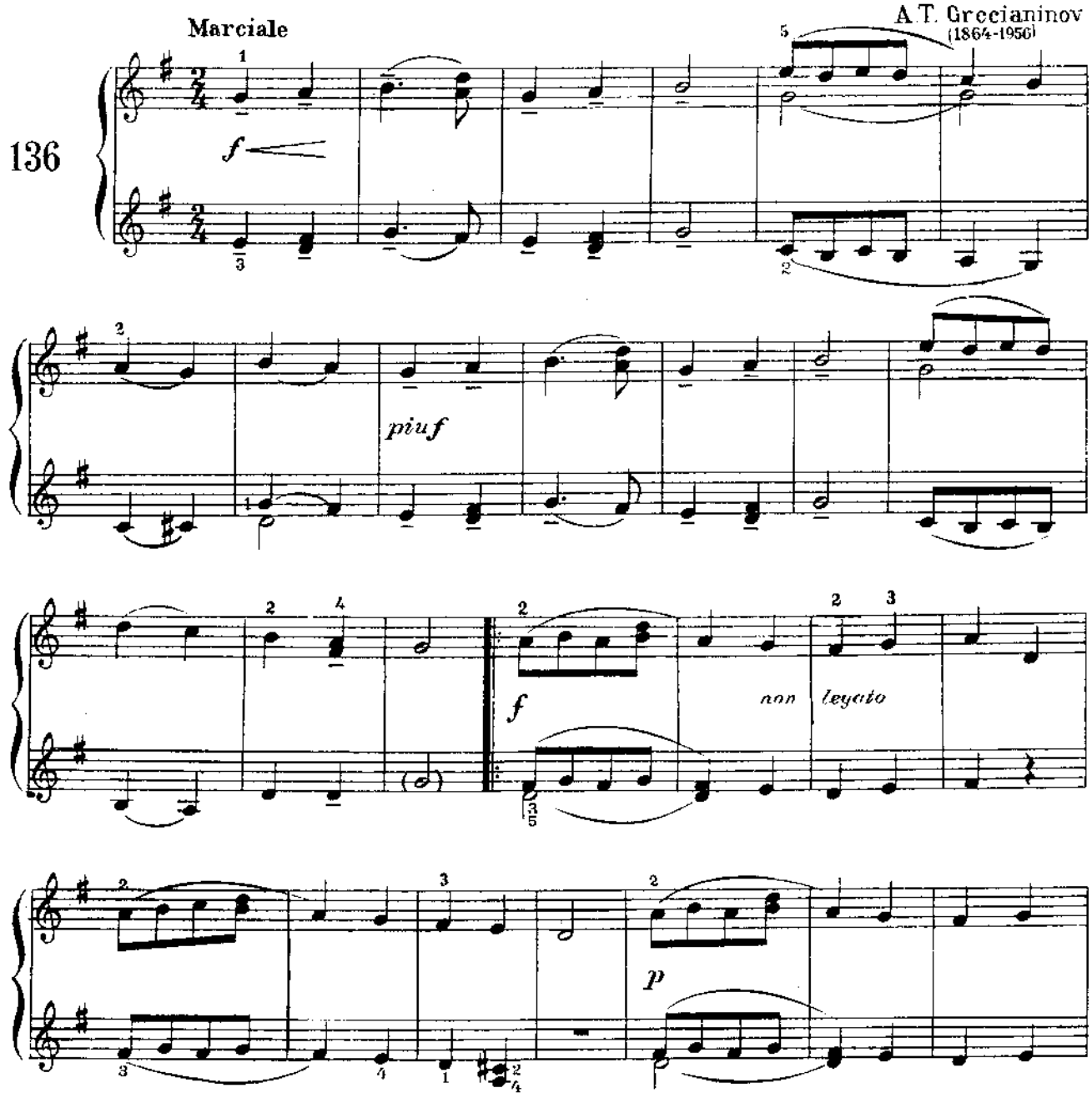
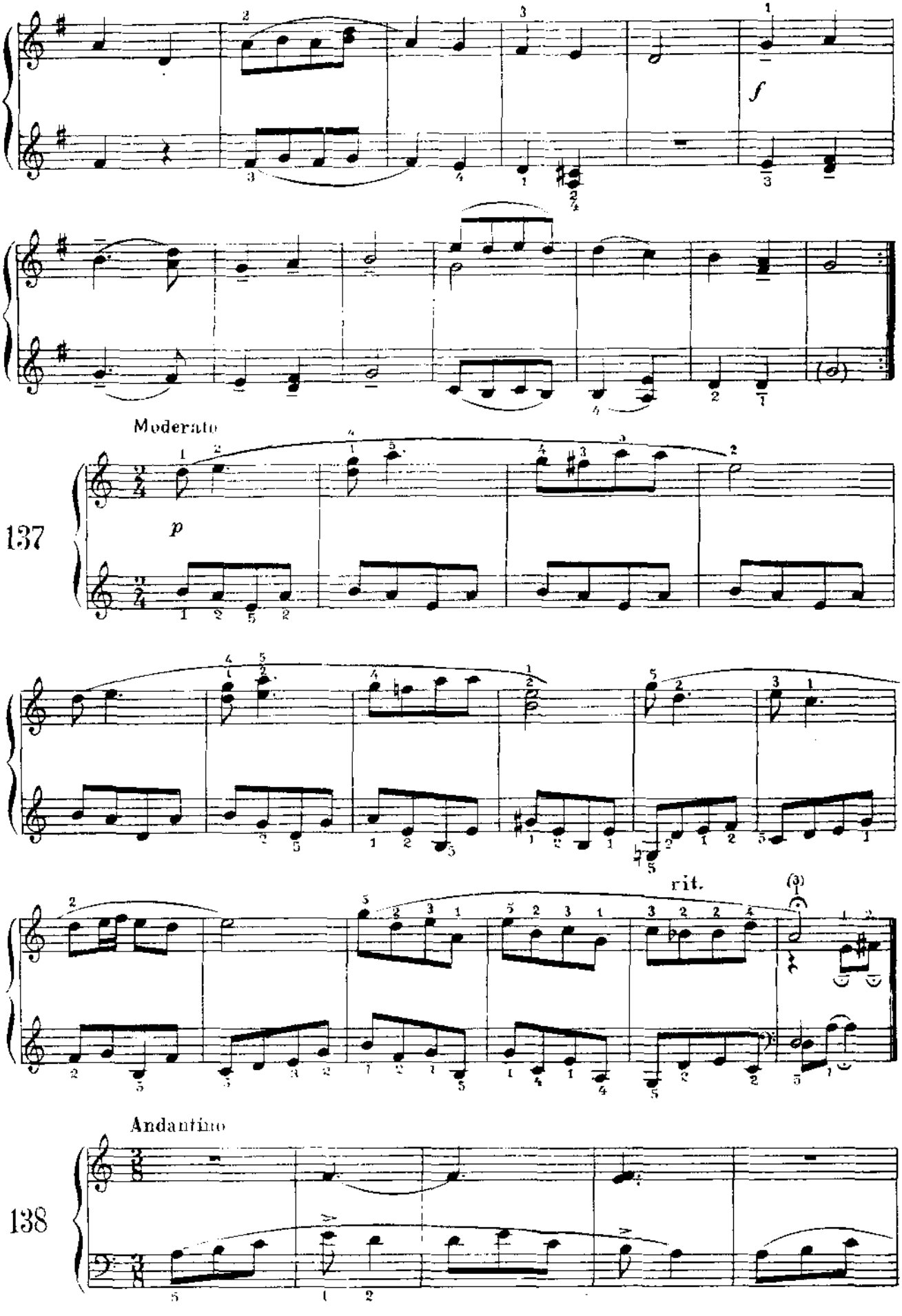
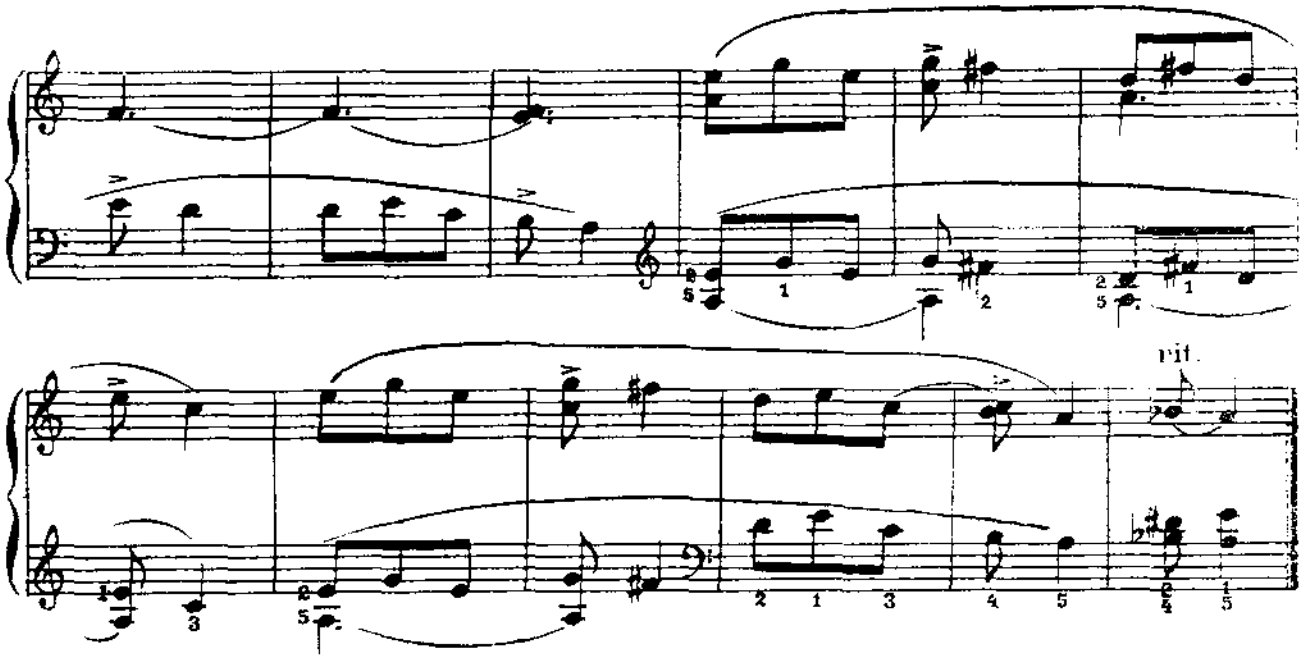
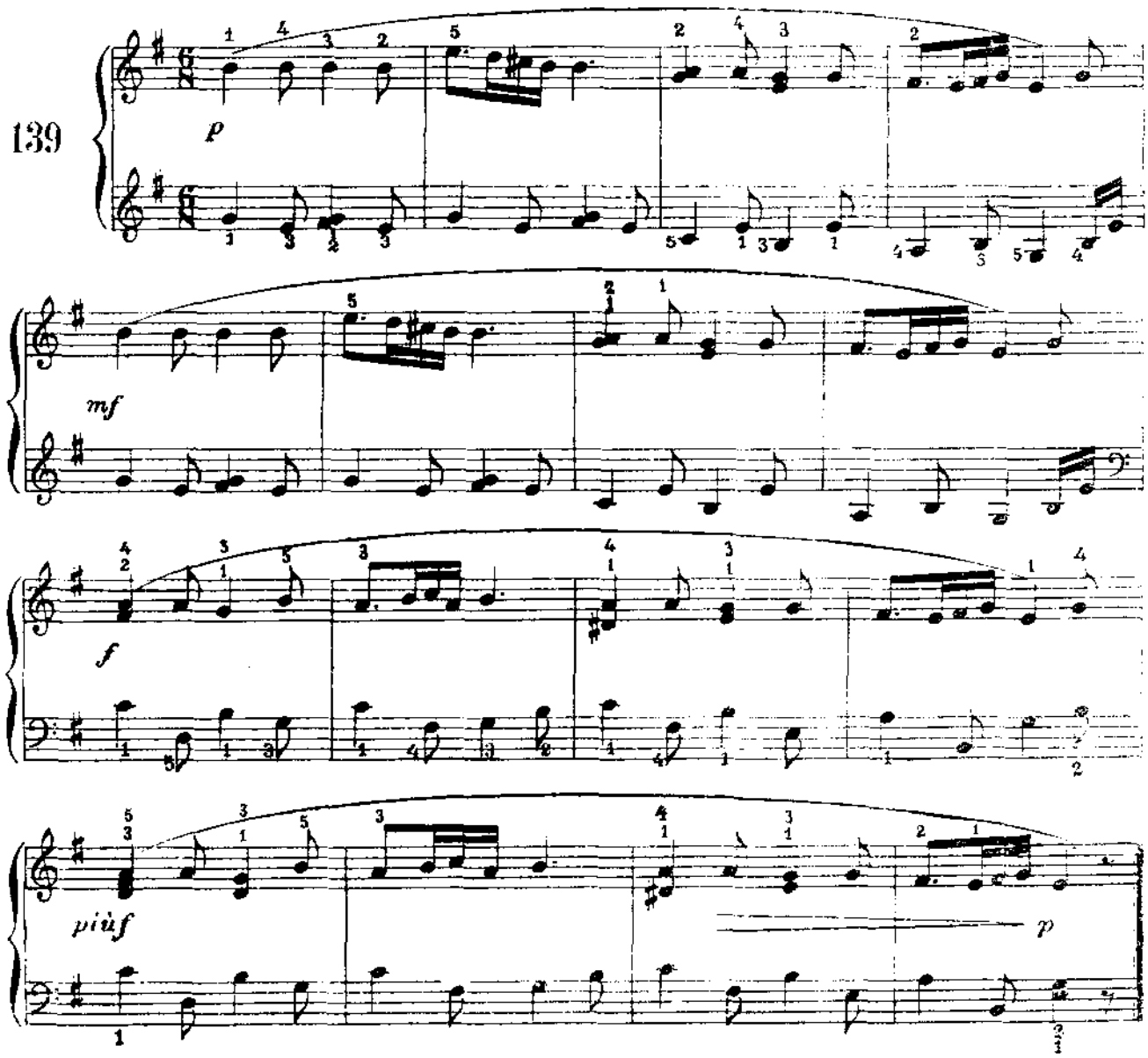
Moderato-Allegro

string.
cresc. poco a poco

Allegro
ff

134

Allegro
Joseph Haydn
(1732-1809)
mf
f
p



Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Allegro

135

Marşul soldaţilor de plumb

f
Moderato
137
p
rit.
Andantino
138

Hora

Veselie

140

Allegretto

p bea ritmato

mf

p

f

rit.

Ped.

Ghiocelul

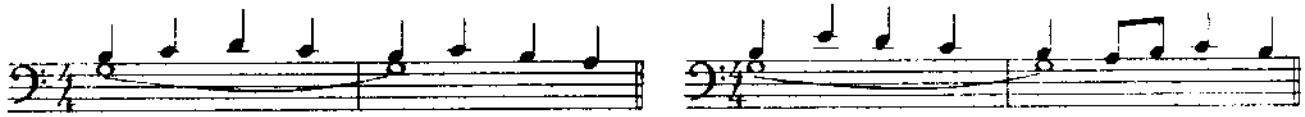
141

Moderato

f

p non legato

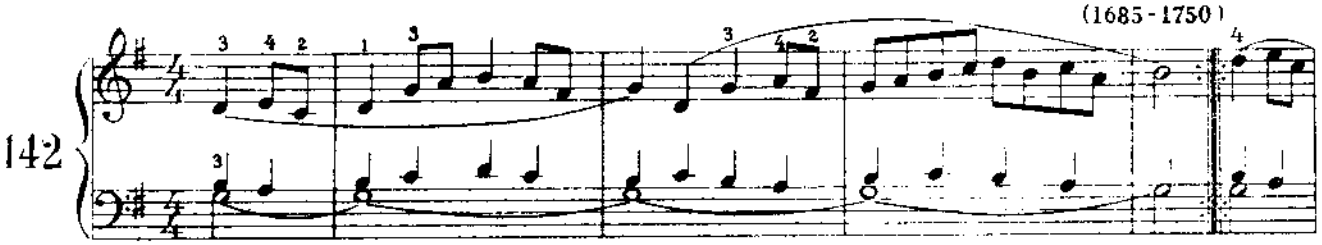
Exerciţiu preparator

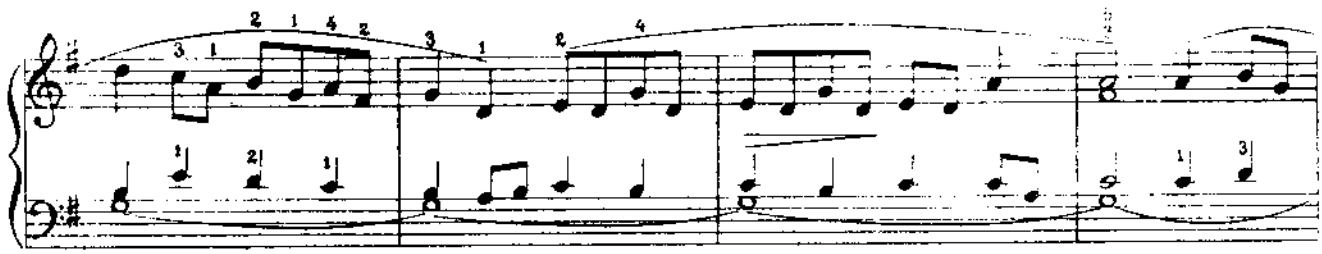


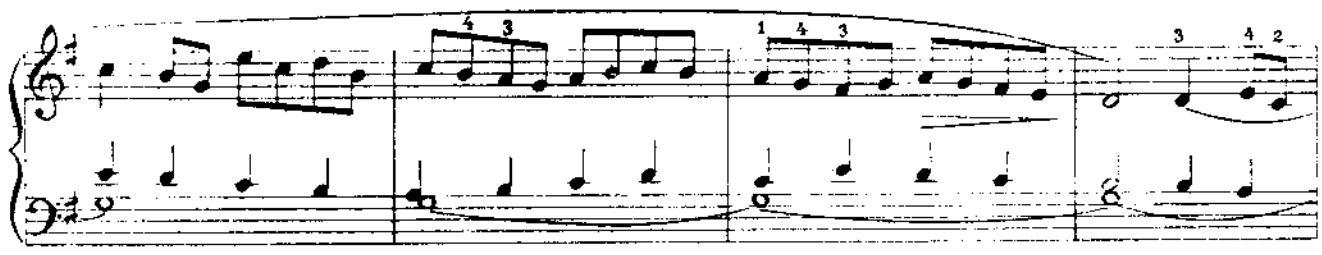
Musette

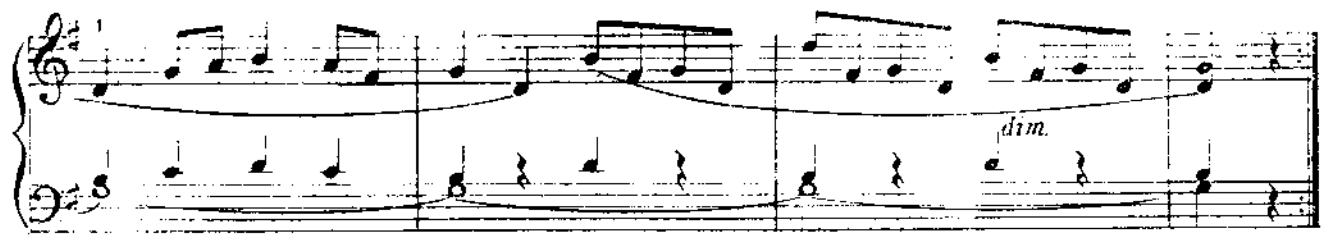
Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

142







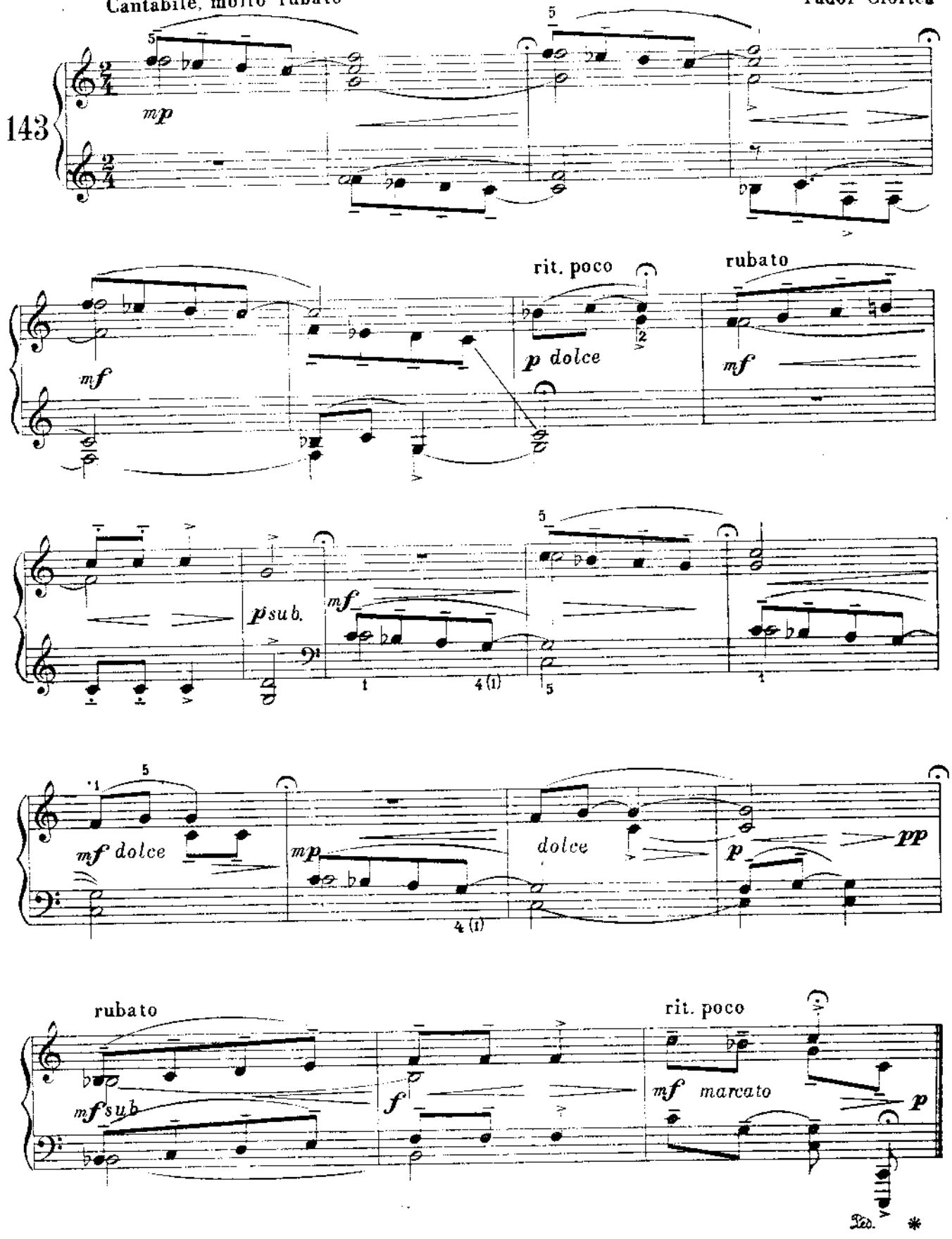


Cîntec

(Cules de Béla Bartók în Bihor)

Cantabile, molto rubato

Tudor Ciortea



GAMA

Un şir de şapte sunete care urmează unul după altul, în urcare sau în coborîre, încheindu-se cu un al optulea, octava celui dintîi, se numeşte *gamă*.

Am întîrziat intenţionat studiul gamelor la pian pentru ca elevul să fie mai întîi stăpîn pe elementele tehnice de bază de care are nevoie la realizarea corectă a gamelor: *mişcarea şi egalizarea celor cinci degete, mişcarea laterală a degetului unu şi mişcarea de deplasare a mîinii deasupra acestui deget, precum şi mişcarea laterală liberă a braţelor*.

Abia acum urmează să cunoască *vizual* pe claviatură notele care constituie fiecare gamă (cu clape albe sau negre), folosind în acelaşi timp o digitaţie justă.

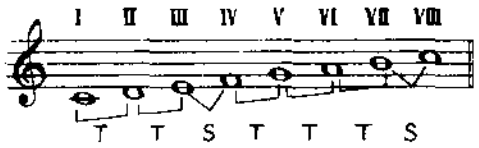
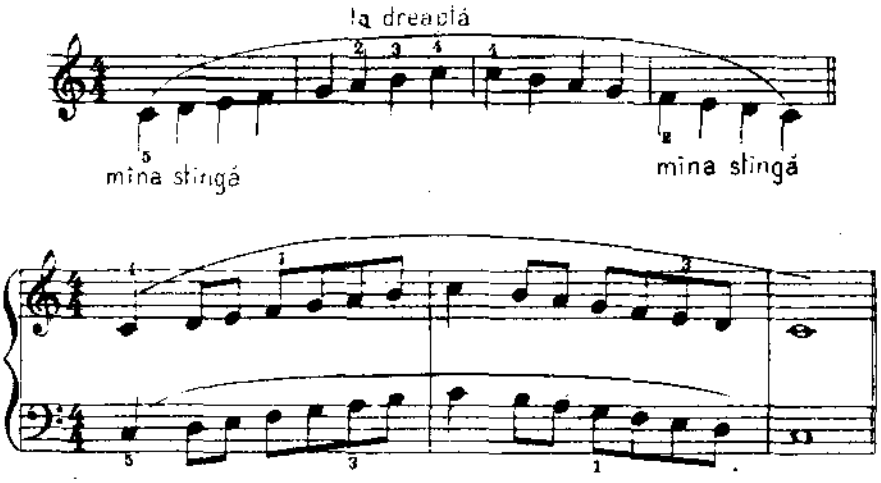
Sunetele care alcătuiesc gama se numesc *trepte*.

În cadrul gamei, fiecare treaptă are un rol bine stabilit şi poartă o denumire specială:

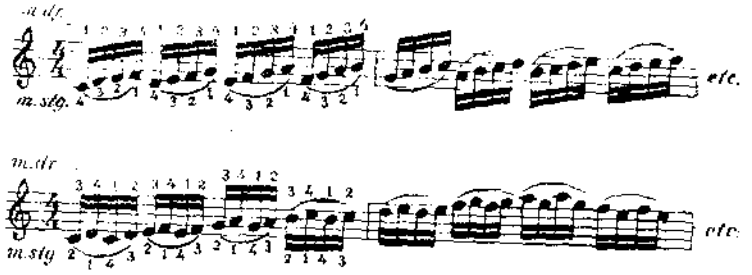
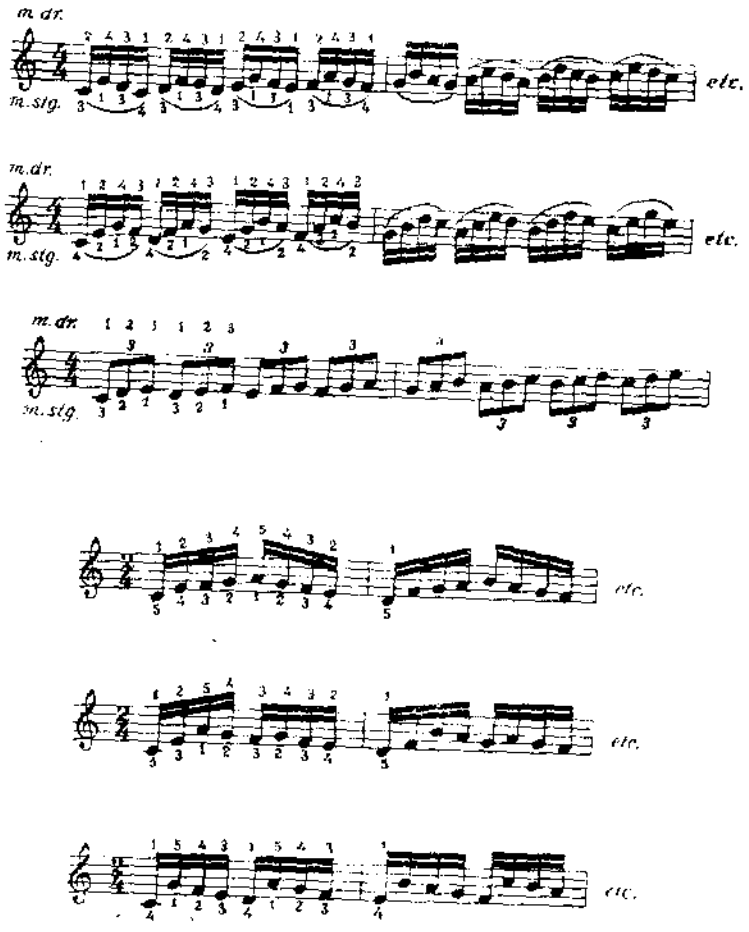
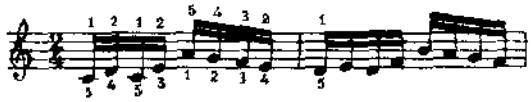
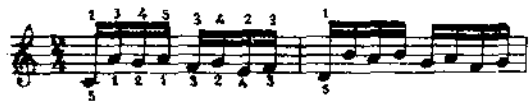
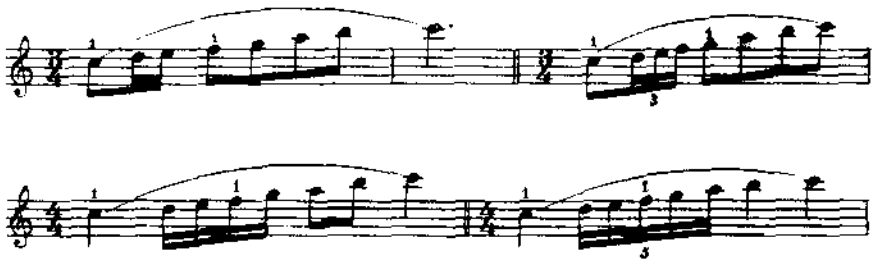
Treapta I = *Tonică*
Treapta II = *Supratonică*
Treapta III = *Mediantă*
Treapta IV = *Subdominantă*
Treapta V = *Dominantă*
Treapta VI = *Supradominantă*
Treapta VII = *Sensibilă*

Treptele I, IV şi V se numesc *trepte principale* fiindcă au funcţiuni importante în gamă.
Treptele II, III, VI şi VII se numesc *trepte secundare*.

Gama care are cinci tonuri şi două semitonuri (între treptele III—IV şi VII—VIII) se numeşte *gamă majoră*.

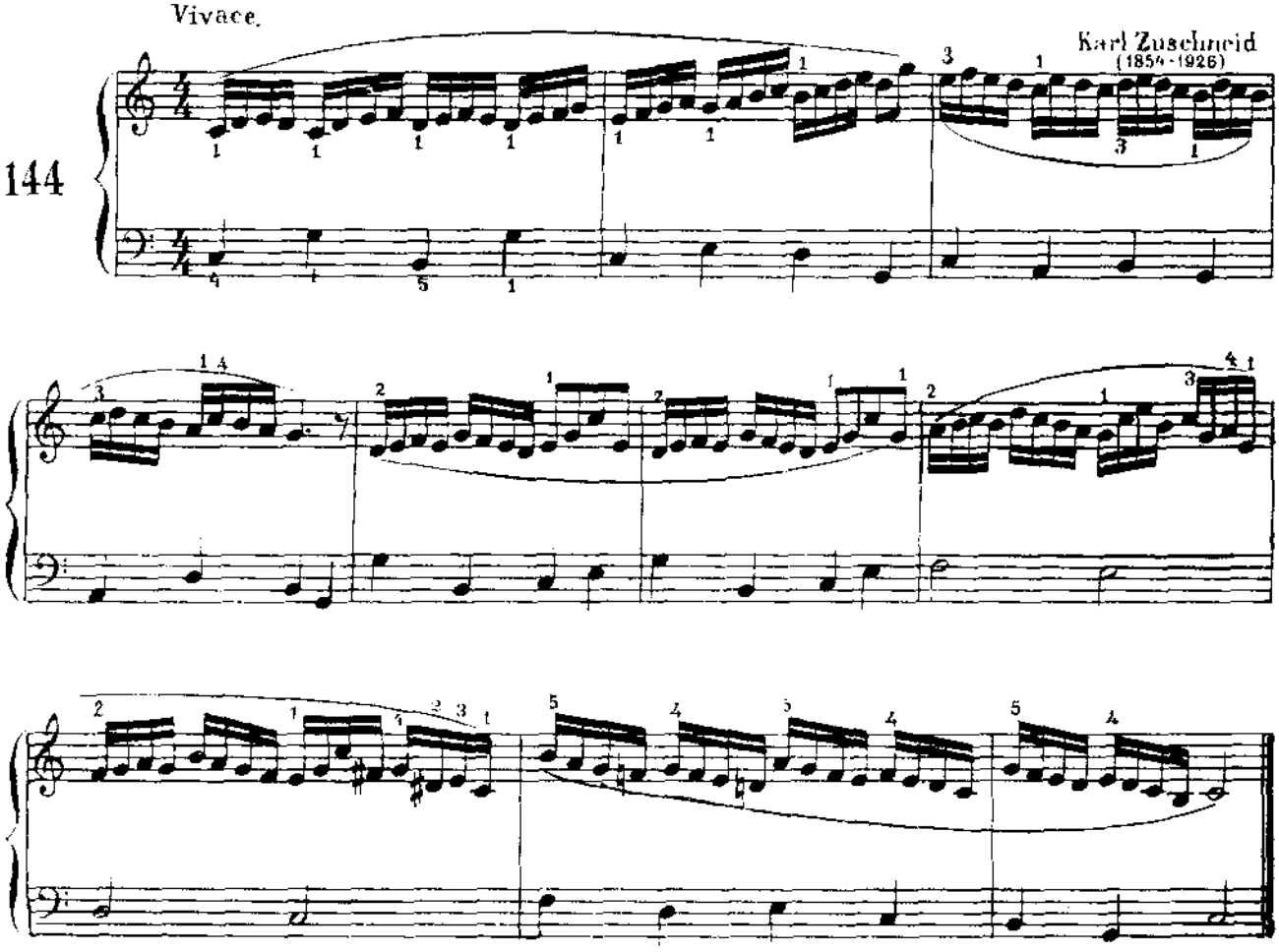
GAMA DO MAJOR

Gama *do* major are toate sunetele naturale.

Amintim că brațul trebuie să facă o mișcare ondulatoare la trecerea degetului mare pe sub celelalte sau a acestora peste degetul mare.

EXERCIȚII PENTRU MIȘCAREA PROGRESIVĂ

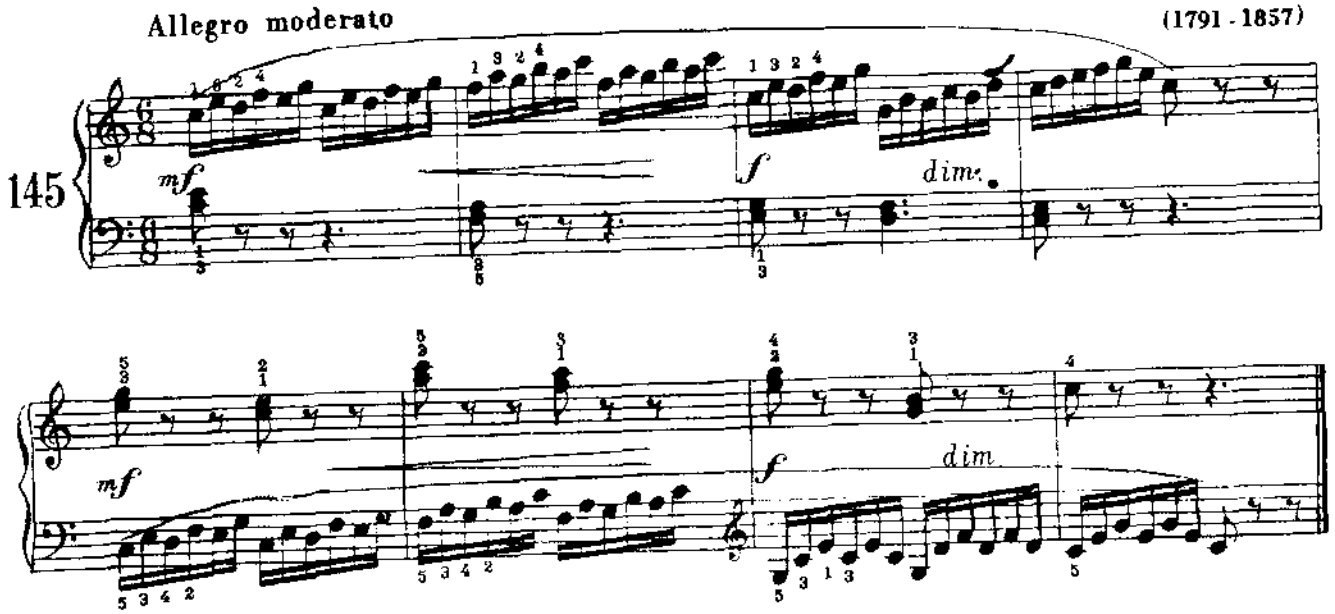
O *mișcare progresivă* intervine atunci cînd figurile tehnice sînt astfel alcătuite, încît mîna este nevoită să-și schimbe mereu poziția normală în *poziție largă* sau *restrînsă*, sau să treacă de la poziția largă la poziția restrînsă. Schimbarea poziției mîinii nu trebuie efectuată brusc ci cu multă grijă. Mîna, care continuă să rămînă liniștită, face o mișcare de rotire laterală; mișcarea aceasta trebuie făcută foarte lent, pentru ca să nu sufere linia simetrică a jocului. Schimbarea degetului trebuie oarecum pregătită *deasupra* clapei ce urmează a fi atinsă, în așa fel ca degetul să poată cădea *perpendicular* pe clapă. Se observă astfel că mîna și brațul au un rol covîrșitor. Brațul nu trebuie să stea pe loc ci urmează deplasarea mîinii cu o mișcare ondulatoare cînd spre dreapta, cînd spre stînga, schimbîndu-și necontenit spațiul de activitate, pentru ca degetele să nu fie stînjenite în acțiunea lor. Ținînd astfel mîna *fixată* într-o anumită poziție (nu înțepenită), ea va putea activa mereu pe o întindere de *o octavă*.

Elevul va da atenție la egalitatea și claritatea execuției

Exerciţii pentru game

STUDII ŞI PIESE ÎN GAMA DO MAJOR

144

Vivace.

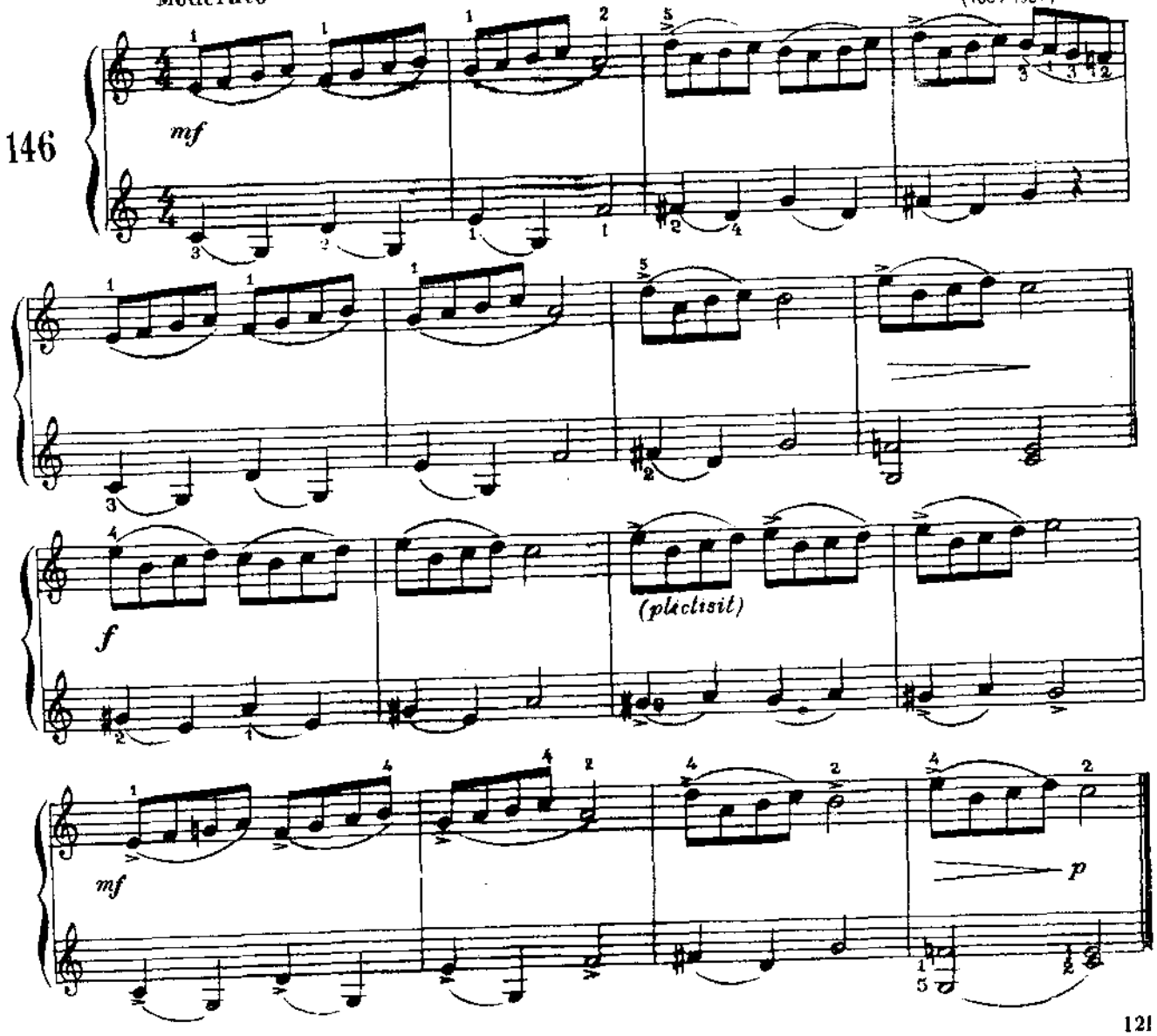
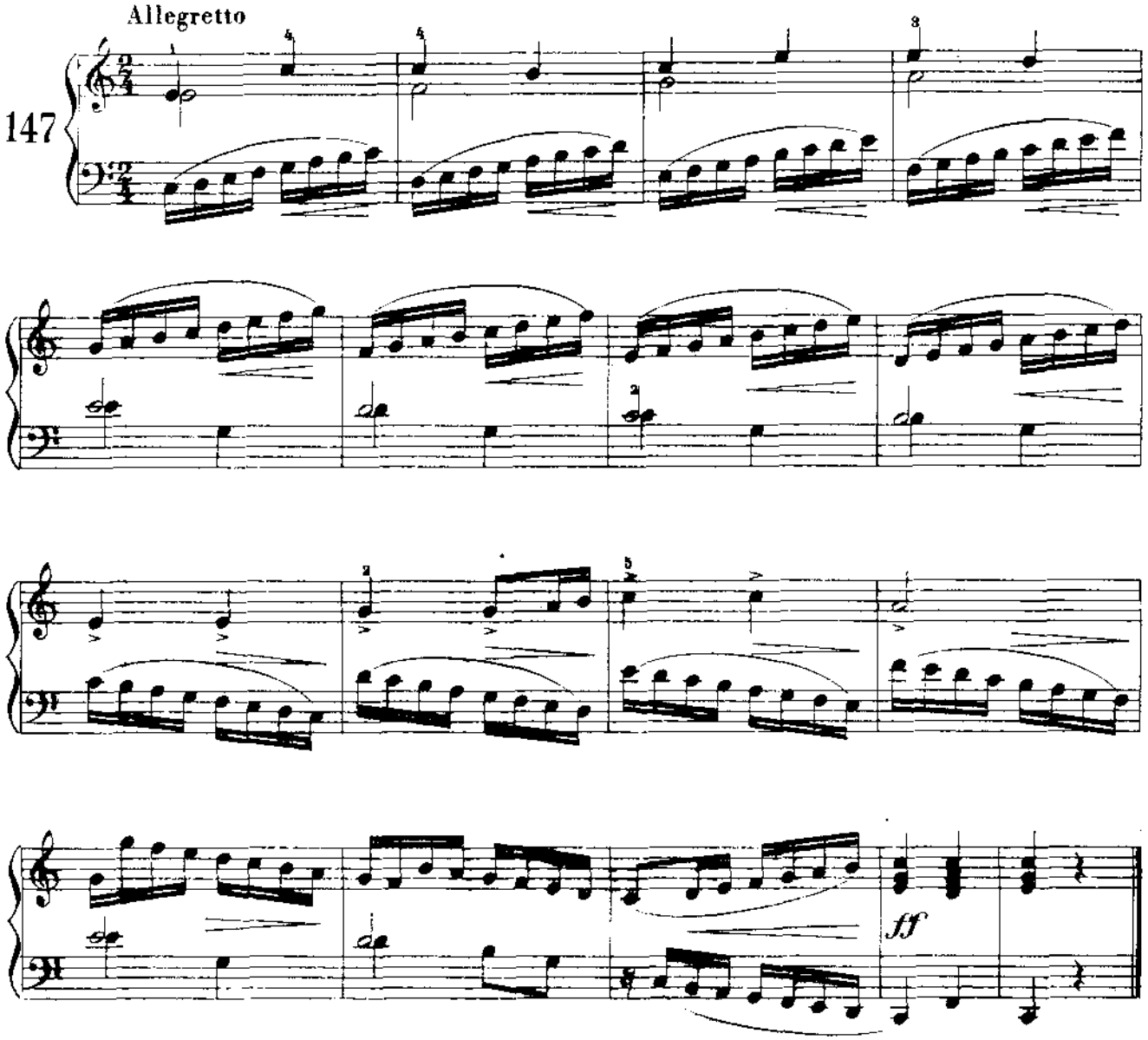
Karl Zuschneid
(1854–1926)

Carl Czerny
(1791 - 1857)

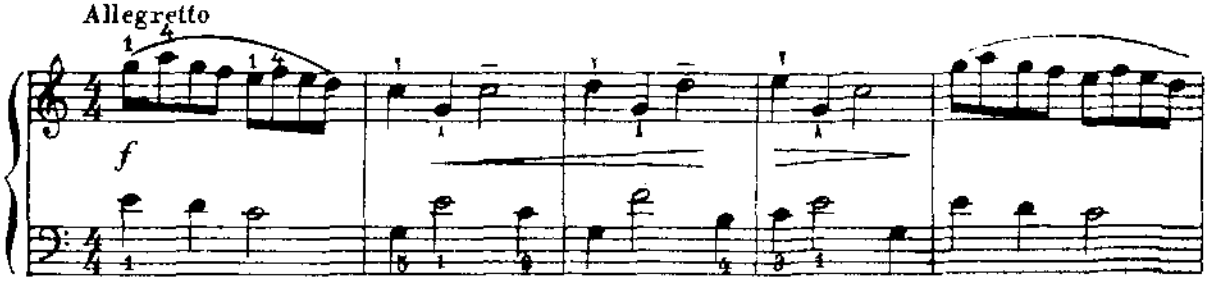
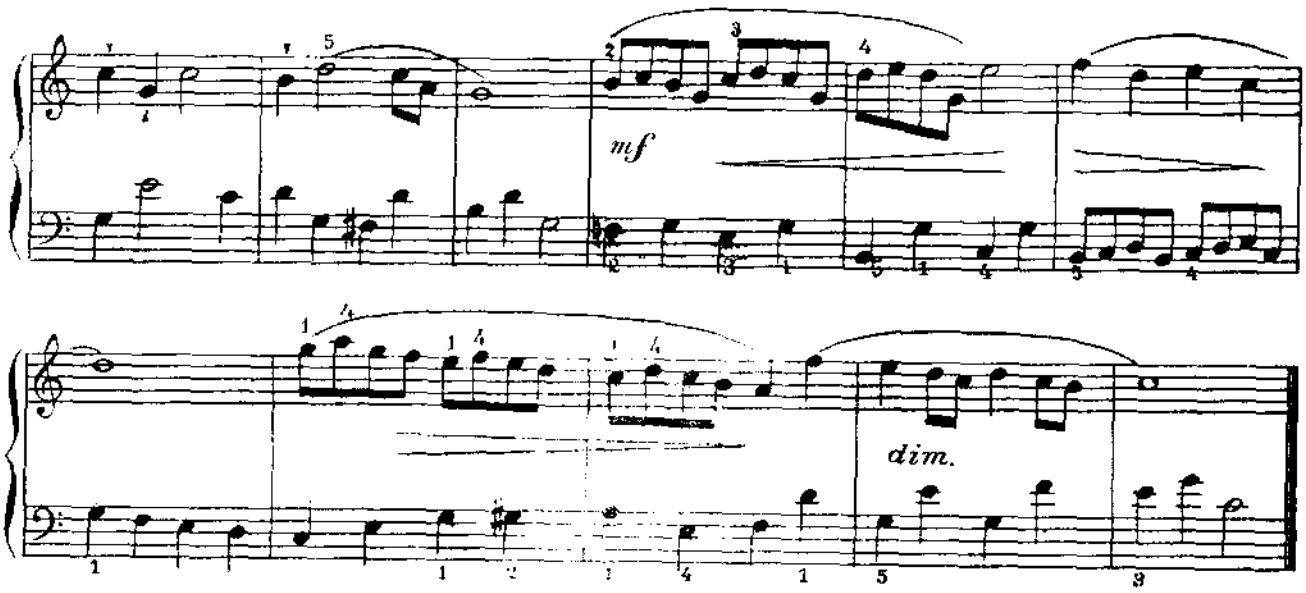
Allegro moderato

145

O lecţie plictisitoare

A.T. Grecianinov
(1864-1956)

Moderato

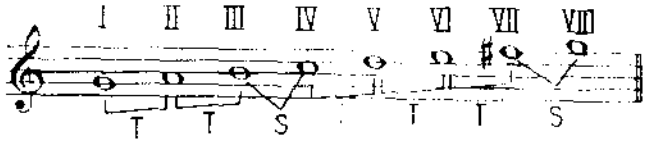
146

Obiectivul urmărit prin acest studiu este realizarea egală și fluidă a pasajelor în formă de gamă.

Piesă mică

FORMAREA GAMELOR MAJORE CU DIEZI ŞI CU BEMOLI

După modelul gamei *do* major se formează şi alte game majore.

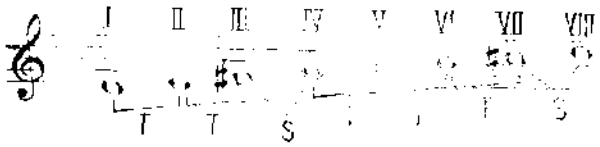
Dacă urcăm toate sunetele gamei *do* major cu o cvintă perfectă, obţinem gama *sol* major.

Pentru a avea însă între treptele VII şi VIII un semiton, iar între treptele VI şi VII un ton, urcăm treapta VII, folosindu-ne de o alteraţie suitoare: Vom avea în loc de *fa* natural, *fa diez*.



Armura

Dacă transpunem gama *sol* major cu o cvintă perfectă mai sus, după acelaşi model, obţinem gama *re* major.



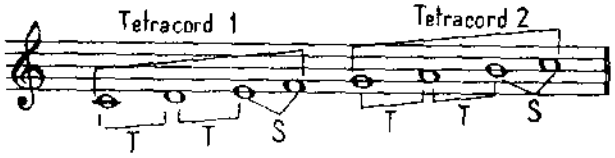
Armura

Din cele spuse reţinem că: gama *re* major s-a format din sunetul *re*, care reprezintă treapta V din gama *sol* major; la rîndul ei, gama *sol* major s-a format pe sunetul *sol*, care reprezintă treapta V din gama *do* major.

Aşadar, gamele majore cu diezi se înlănţuiesc din cvintă perfectă în cvintă perfectă: *do, sol, re, la, mi, si, fa diez, do diez*.

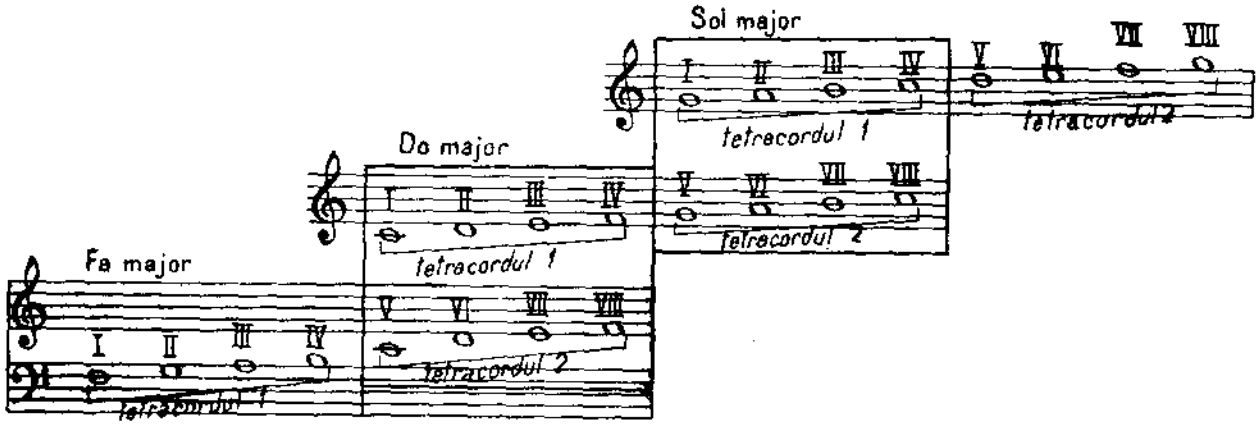
Înlănţuirea gamelor cu diezi o putem explica şi altfel, mai plastic, prin înlănţuirea tetracordurilor.

Analizînd gama *do* major, observăm că ea este formată din două *tetracorduri*.

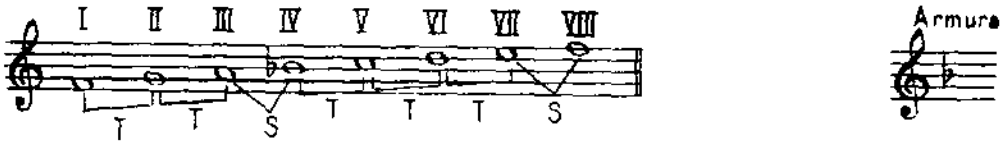


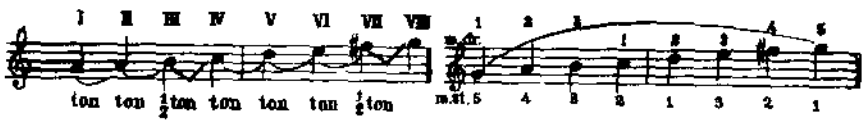
Ele au aceeaşi structură din punct de vedere al orînduirii tonurilor şi semitonurilor. Între cele două tetracorduri se află un ton. Primul tetracord porneşte de la tonică, iar al doilea de la dominantă.

Înlănţuirea tuturor gamelor *majore* cu *diezi* se face, cum am arătat mai sus, din cvintă perfectă în cvintă perfectă, adică prin înlănţuire de tetracorduri în sensul că tetracordul superior al gamei precedente devine tetracord inferior al gamei care urmează.



Pentru a păstra însă ordinea succesiunii tonurilor şi a semitonurilor, folosim sunete alterate (cu diezi sau cu bemoli)

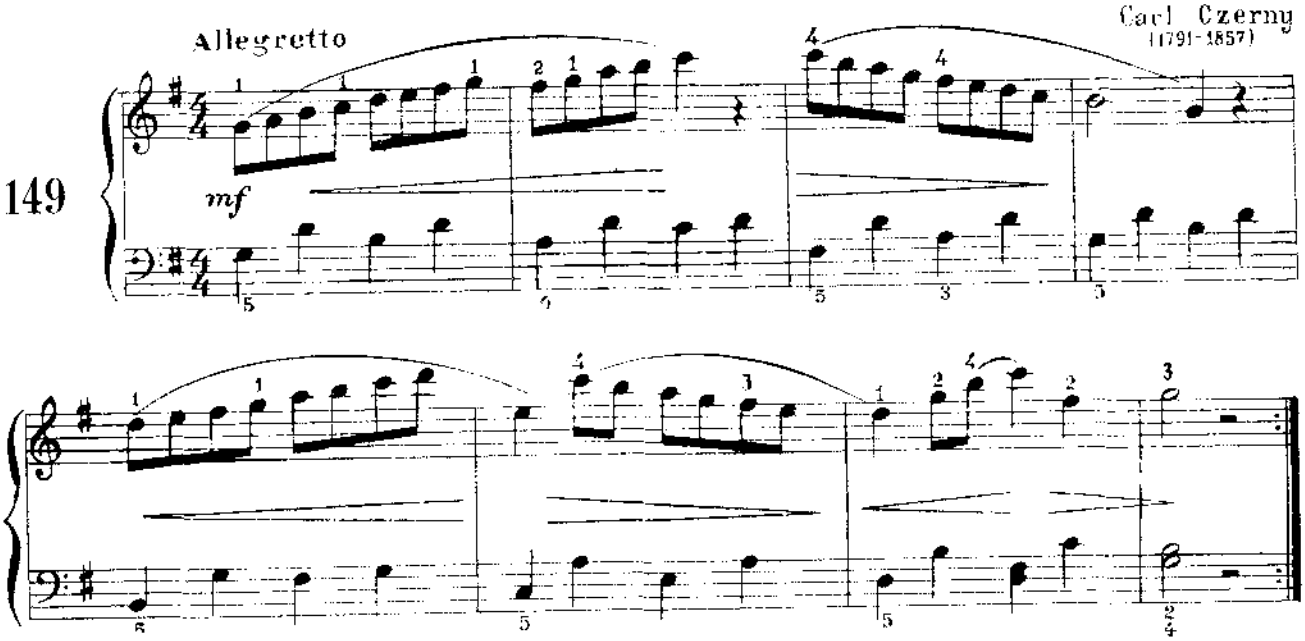
Transpunînd gama *do* major cu patru trepte mai sus, vom obţine gama *fa* major, cu condiţia ca nota *si* să fie coborîtă cu un semiton (*si bemol*).

Gamele majore cu bemoli se succed din cvartă perfectă în cvartă perfectă: *fa, si bemol, mi bemol, la bemol, re bemol, sol bemol, do bemol.*

GAMA SOL MAJOR

STUDII ŞI PIESE ÎN GAMA SOL MAJOR

Carl Czerny
(1791-1857)

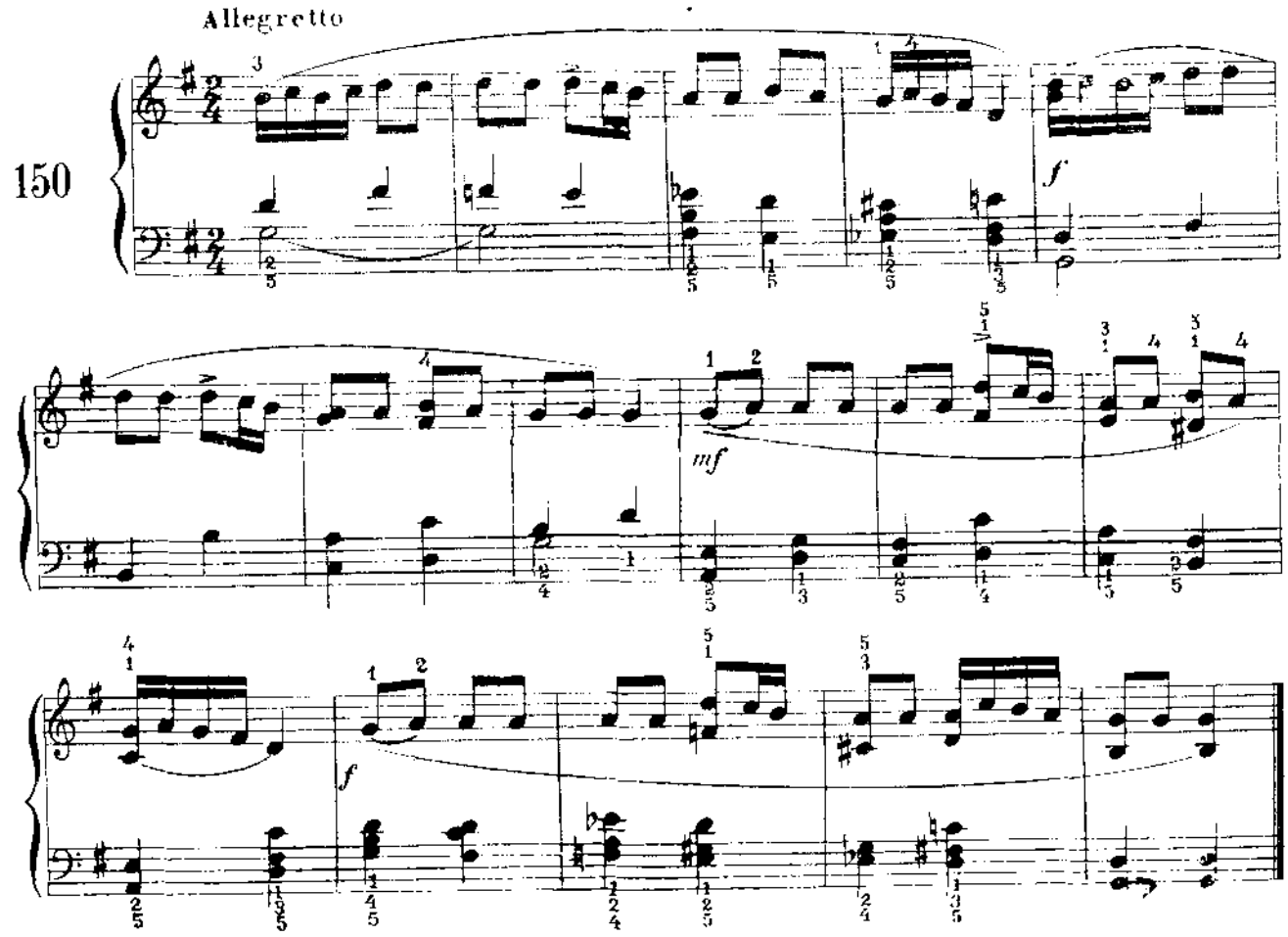
149

Allegretto

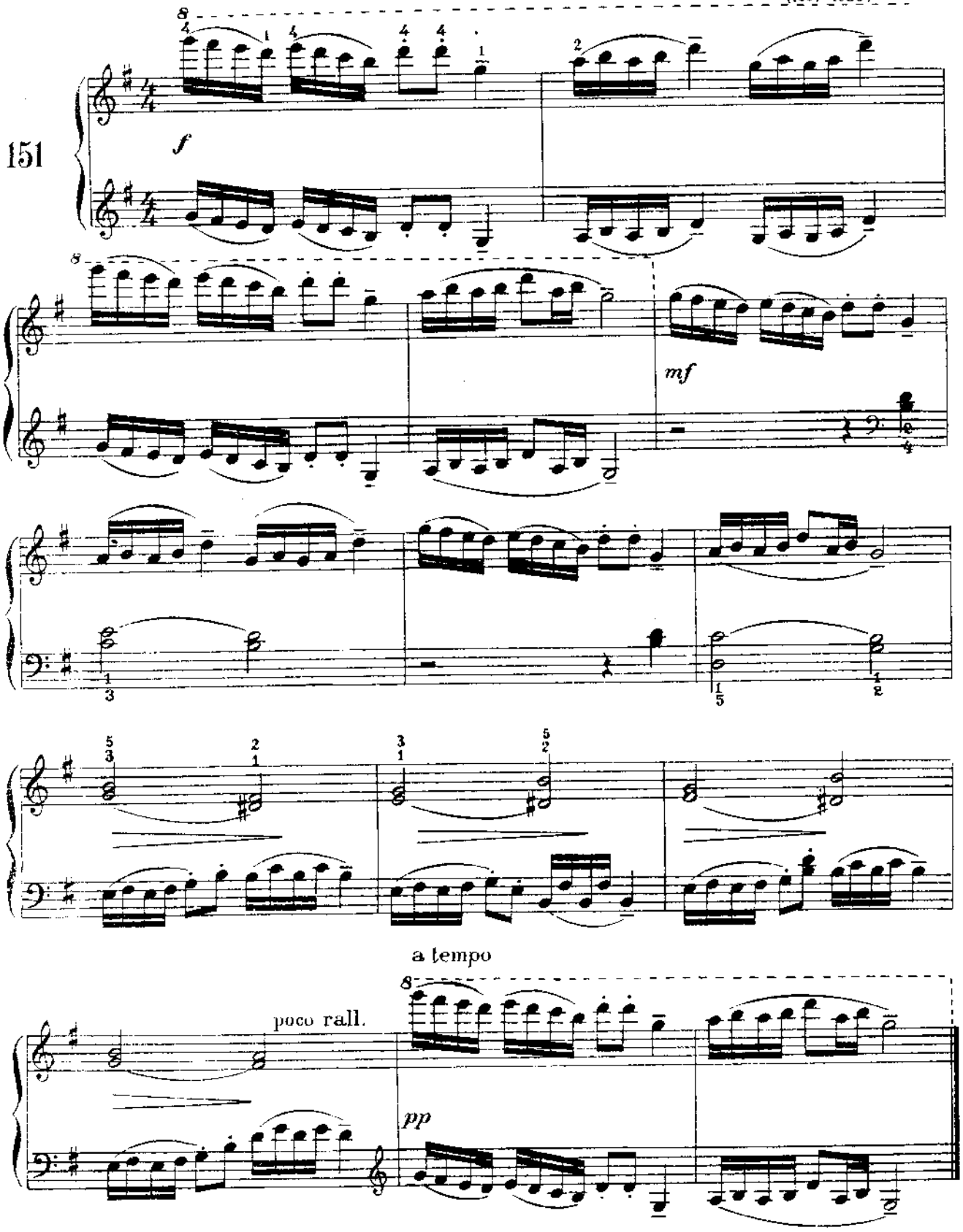


Joc romînesc

150

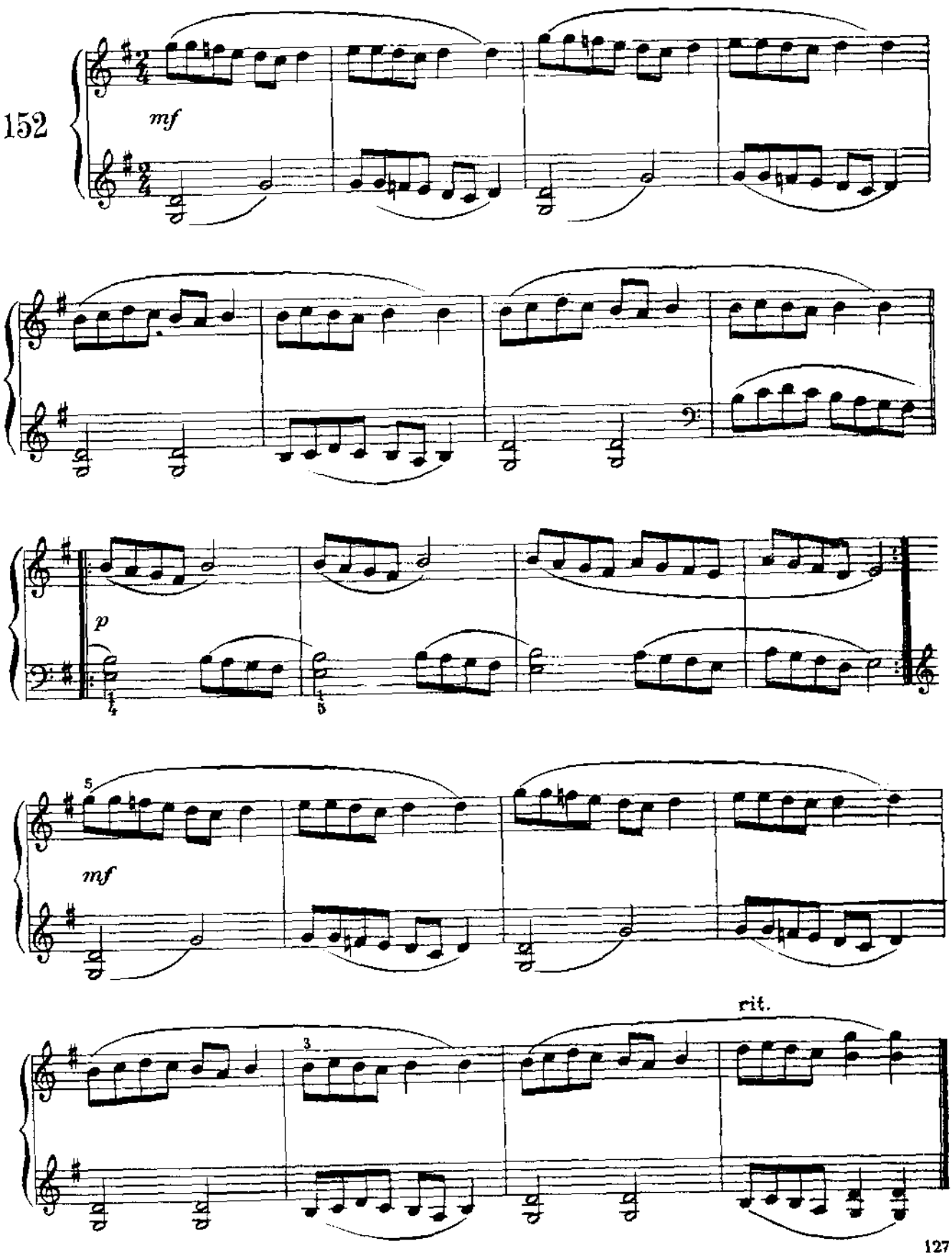
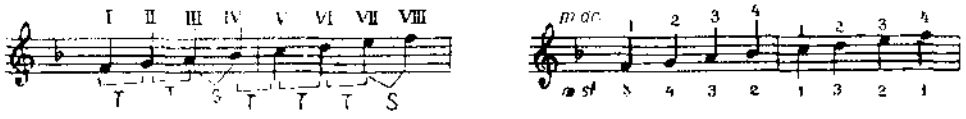
Allegretto

Allegro ma non troppo

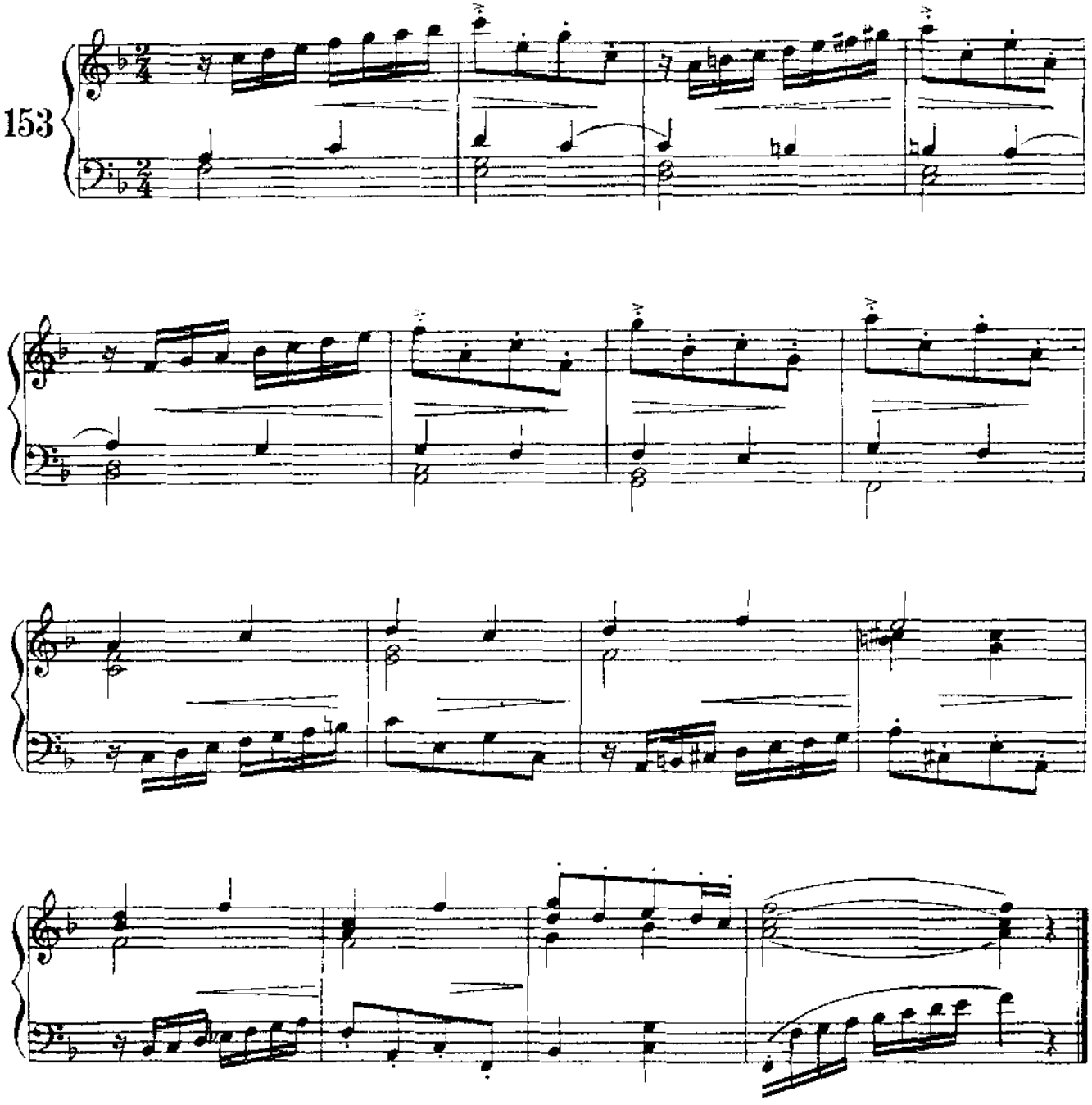
S.M.Maikapar
(1867-1938)

151

Întregul pasaj care are deasupra cifra 8, urmată de o linie punctată, se va cînta cu *o octavă mai sus*.

Joc bulgăresc

S. Obretenov

152

GAMA FA MAJOR

Studiu

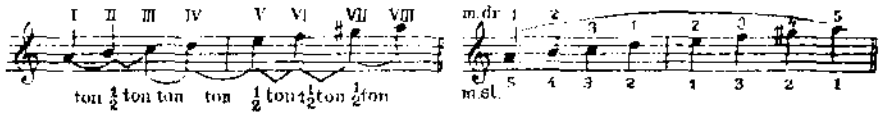
153

Pentru a obține claritate și egalitate în mișcarea degetelor, se va exersa la început într-un tempo mai rar, urmărindu-se precizia în articularea degetelor, apoi se va trece treptat la tempoul inițial.

GAMELE MINORE

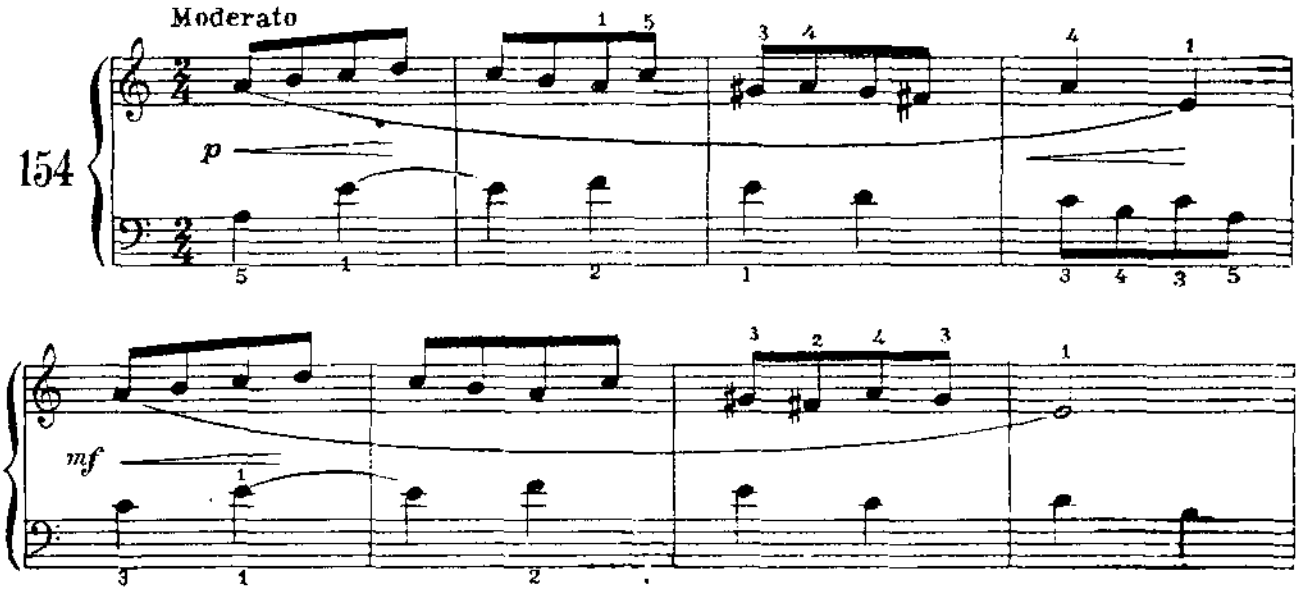
Gamele care se formează pe treapta VI a gamelor majore se numesc *game minore* sau *game relative*.
Gamele minore se prezintă sub trei aspecte: *naturale*, *armonice* şi *melodice*.
Gama minoră naturală conţine aceleaşi sunete ca şi gama majoră a cărei relativă este.
Gama minoră armonică are treapta VII alterată suitor (sensibila), formîndu-se în acest fel un interval de secundă mărită între treptele VI şi VII.
Gama minoră melodică are treptele VI şi VII alterate suitor, în urcare, iar în coborîre este identică cu gama minoră naturală.
Din aceste trei variante ale gamelor minore, cea mai folosită este gama minoră armonică.

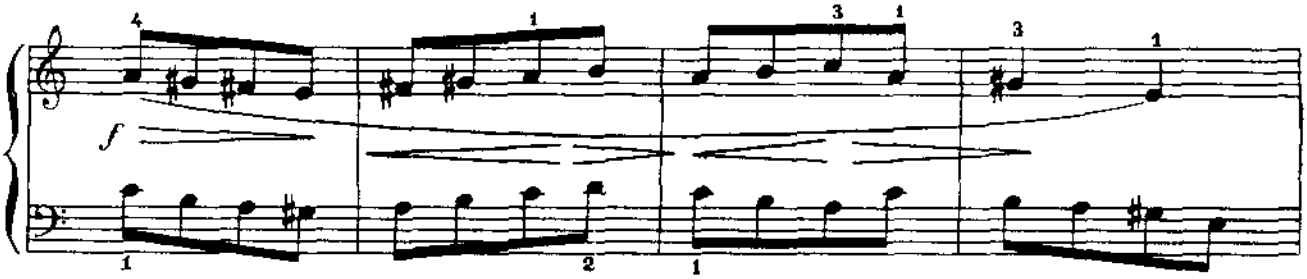
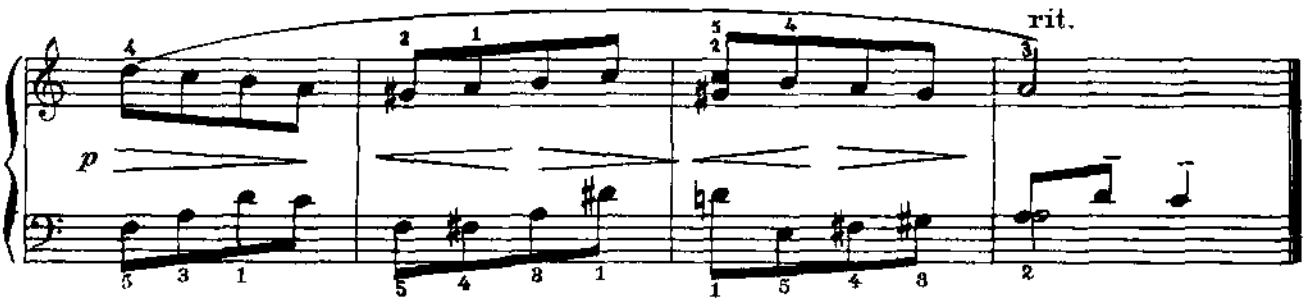
GAMA LA MINOR

Relativa gamei *do* major este gama *la* minor.

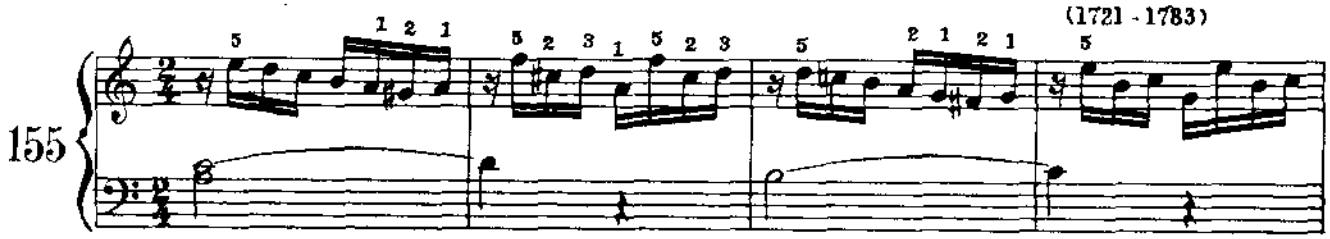
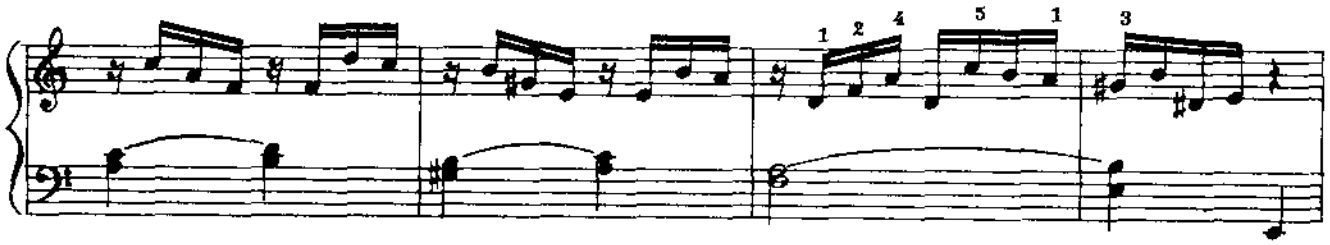
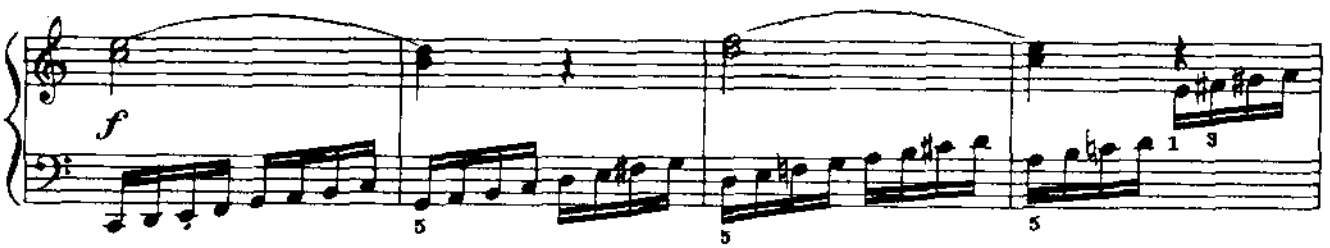
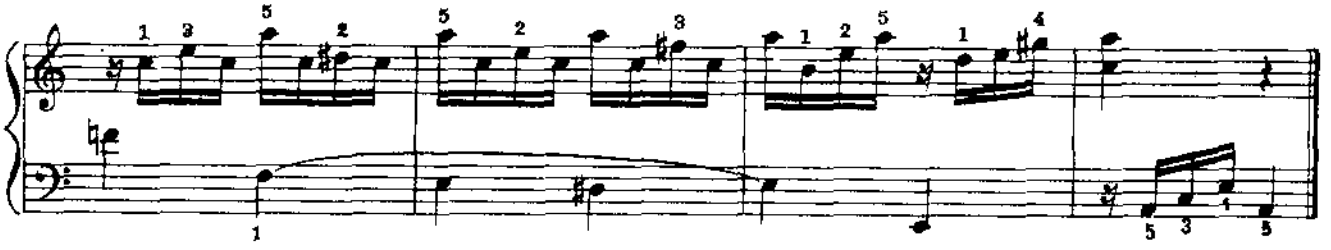
Gama *la* minor armonic

STUDII ŞI PIESE ÎN GAMA LA MINOR

Melodie



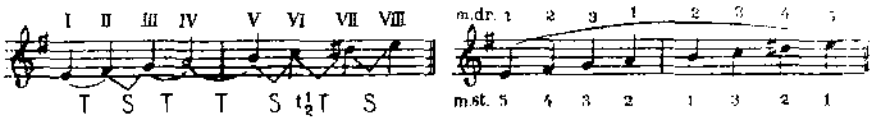


Johann Philipp Kirnberger
(1721 - 1783)

155



GAMA MI MINOR

Relativa gamei *sol* major este gama *mi* minor.

Gama *mi* minor armonic

Amintiri din copilărie

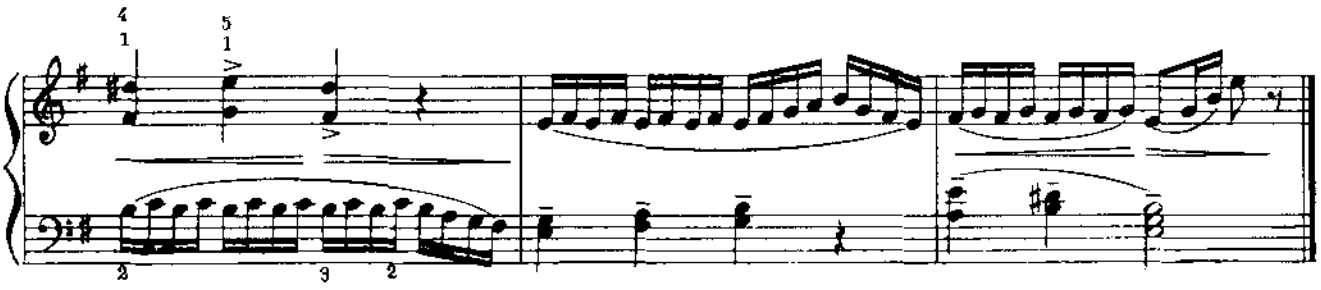
156

mf

p

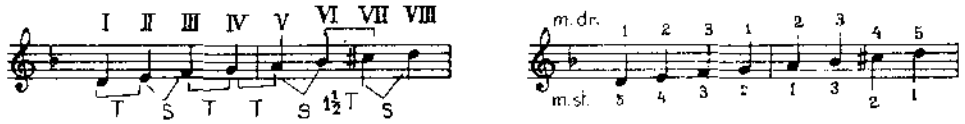
A. F. Goedicke
(1877-1957)

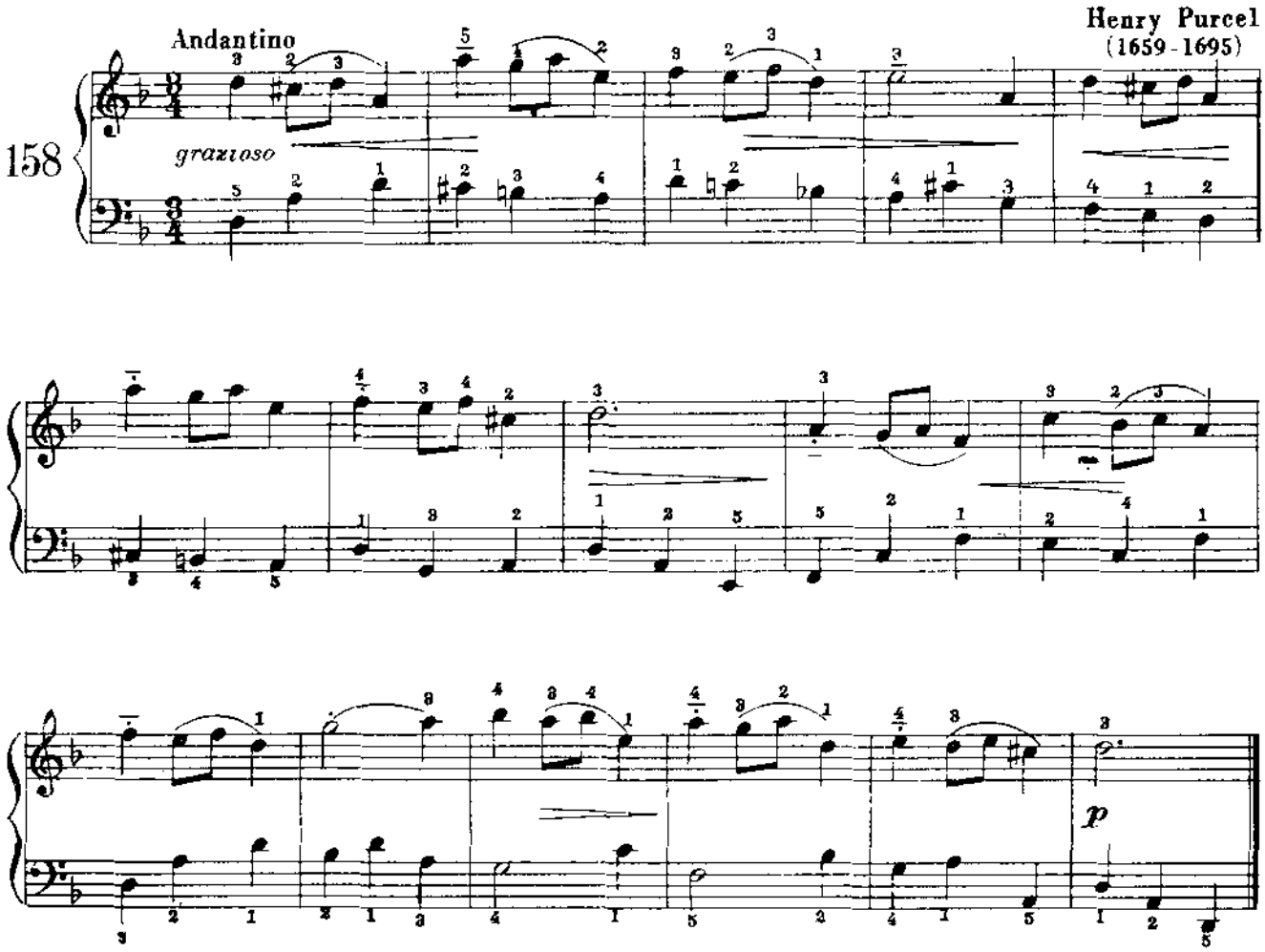
157

mf

GAMA RE MINOR

Relativa gamei *fa* major este gama *re* minor.

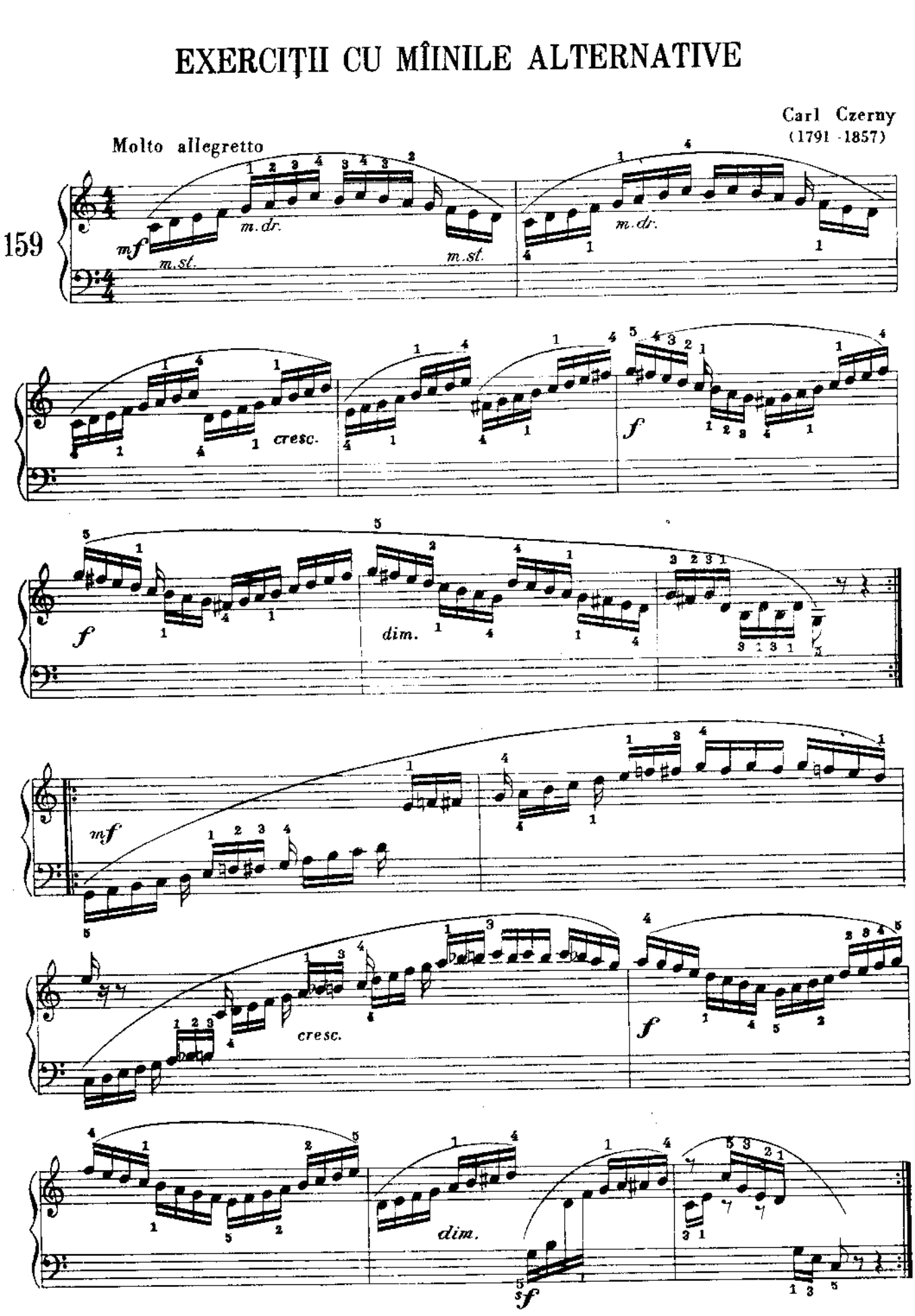
Gama *re* minor armonic



Aria

EXERCIŢII CU MÎINILE ALTERNATIVE

Carl Czerny
(1791 -1857)

159 Molto allegretto



EXERCIŢII RITMICE

Allegretto

Georg Friedrich Haendel
(1685–1759)

160

Var. I

Var. II

Carl Czerny
(1791–1857)

161

PEDALA

Pedala se foloseşte pentru prelungirea sunetelor cărora le imprimă o cantabilitate sporită şi o mai mare bogăţie timbrală. Prin folosirea pedalei, nota sau acordul cîntat continuă să sune chiar şi după ce degetele au părăsit clapele atacate, atîta vreme cît piciorul apasă pedala.

Pedalizarea solicită din partea pianistului o atenţie şi o precizie deosebită, independenţa ritmică a picioarelor precum şi controlul auditiv cel mai concentrat, pentru ca elevul să-şi dea seama de la început de modificările de timbru ce apar prin pedalizare.

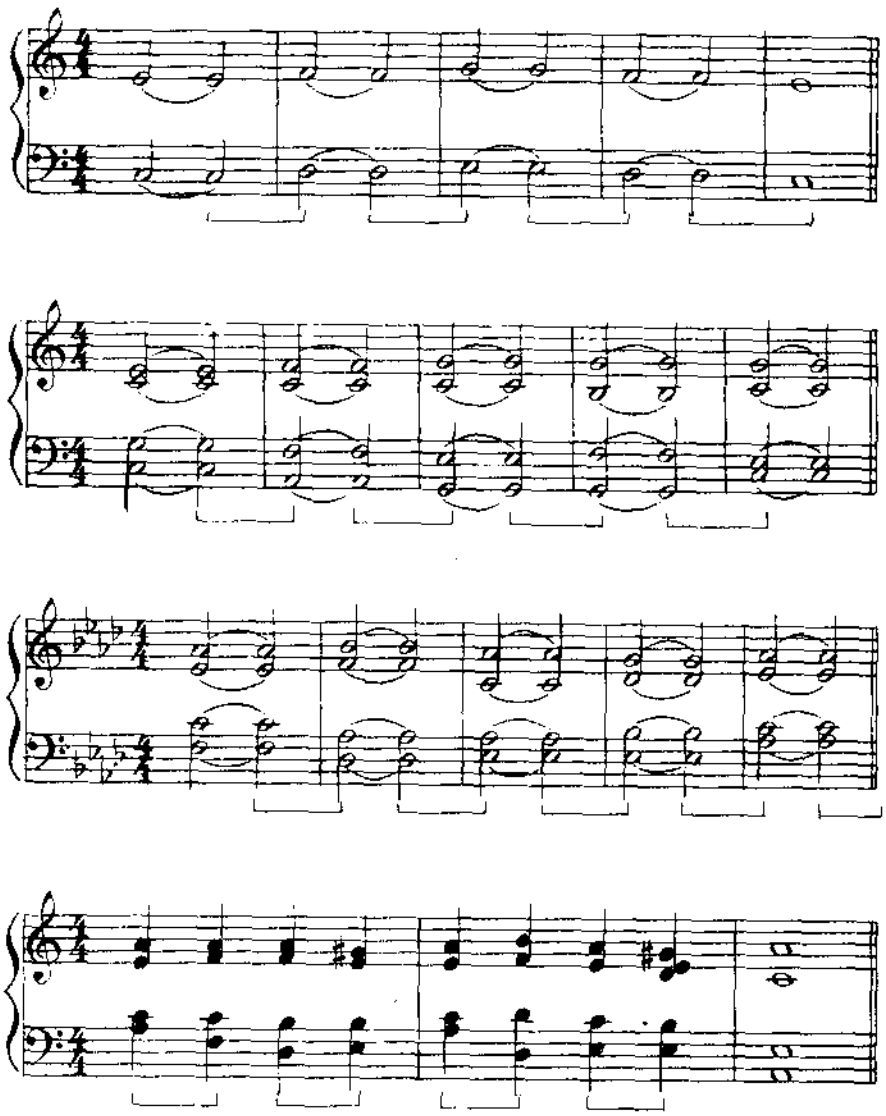
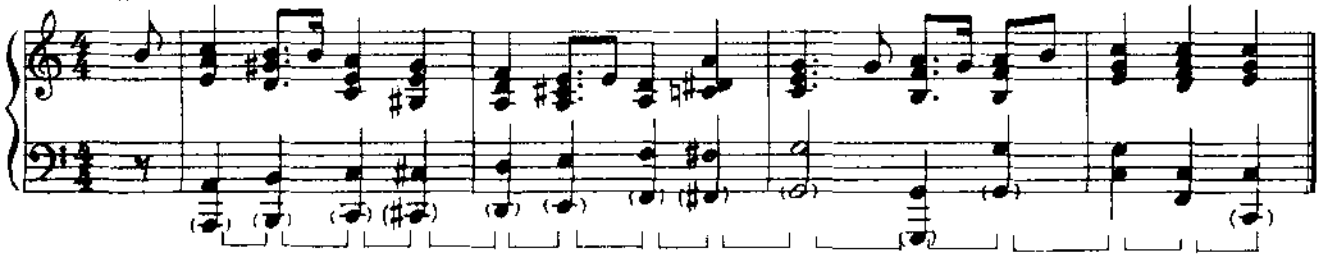
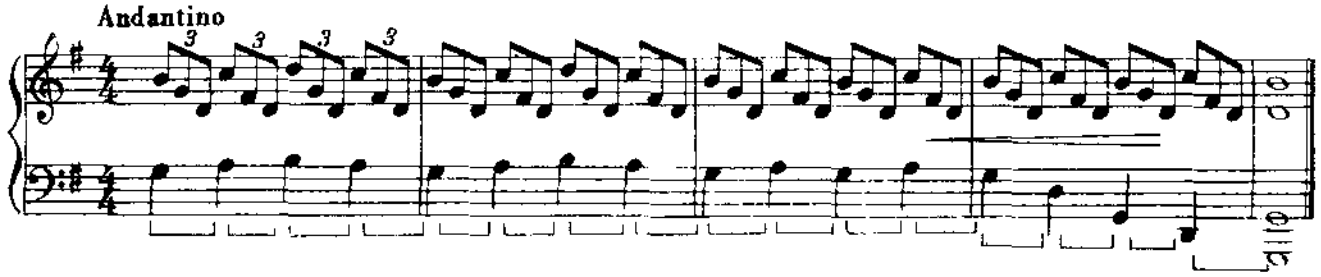
Exerciţiile de pedalizare se vor începe fără pian. Elevul trebuie să-şi însuşească *poziţia justă* a piciorului pe pedală, călcîiul trebuind să fie bine sprijinit pe podea, iar talpa piciorului aplicată pe pedală. În timpul execuţiei piciorul va fi ţinut permanent în contact cu pedala, chiar şi atunci cînd nu o apasă.

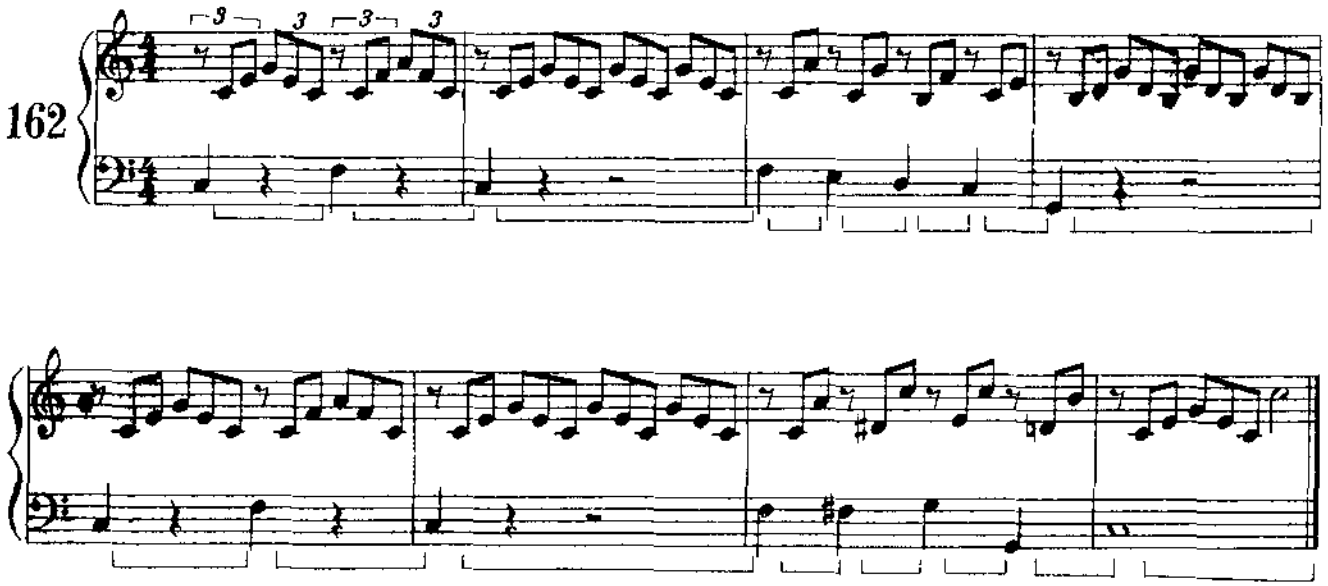
După cum în cîntatul la pian se urmăreşte independenţa mîinilor şi a degetelor, tot aşa şi la învăţarea pedalei trebuie să se urmărească *independenţa ritmică* completă în acţionarea piciorului faţă de mişcarea degetelor pe claviatură.

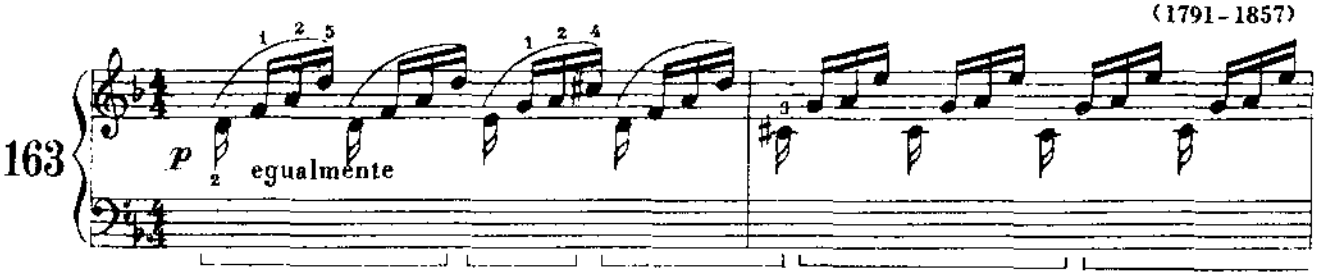
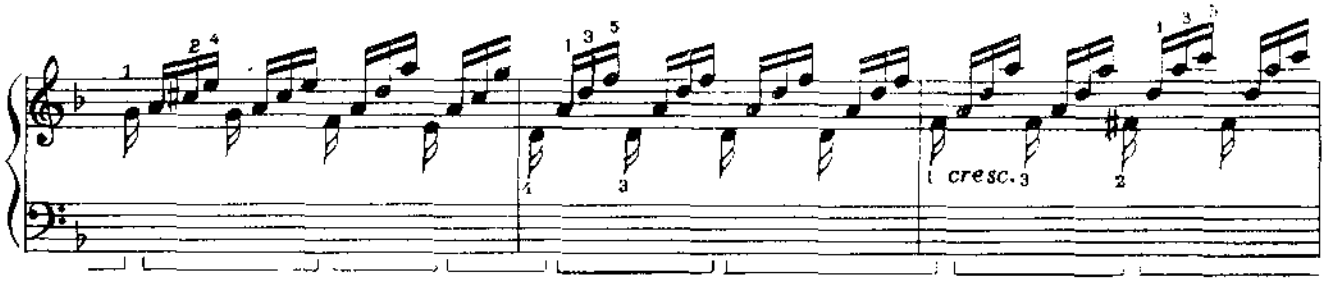
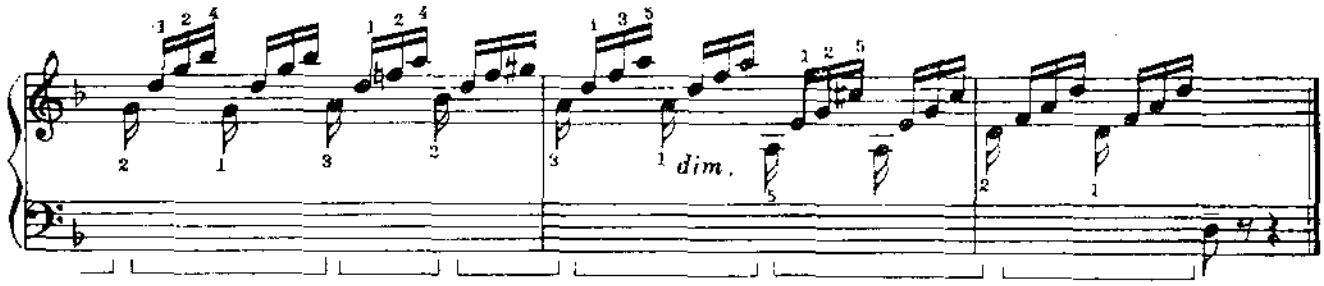
Deocamdată, vom învăţa trei moduri de pedalizare:

1. *Pedala simultană*, care se aplică concomitent cu atacul sunetului.
2. *Pedala de întîrziere*, care se foloseşte în special cînd se cere să fie unite o serie de acorduri sau sunete al căror legato nu s-ar putea realiza numai cu degetele. Pedala se va elibera imediat după ce a fost luat acordul următor, care este consolidat cu o nouă pedalizare.
3. *Pedala sincopată*, în care pedala se apasă sincopat.

În general, la pedalizare, momentul eliberării pedalei este tot atît de important ca şi acela al apăsării, de aceea exerciţiile de pedalizare se vor face cu atenţie şi precizie în ambele mişcări.

Exerciţii pregătitoare

Andantino

Andantino

Ultimul exercițiu se va executa mai întîi în acorduri cu pedalizare.

162

Carl Czerny
(1791-1857)

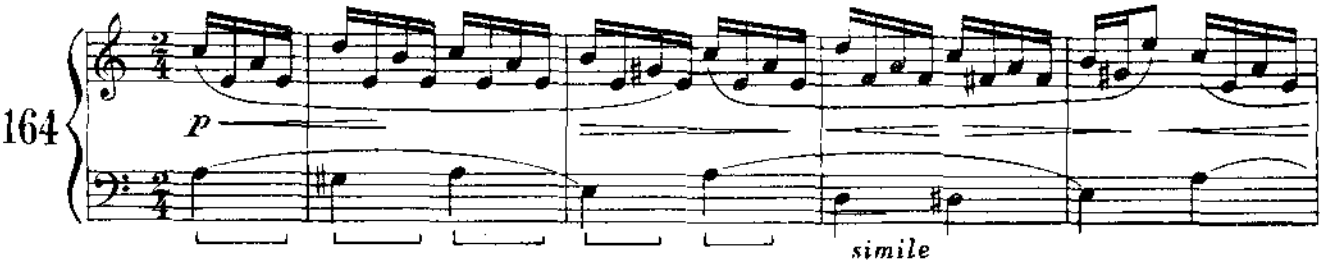
163



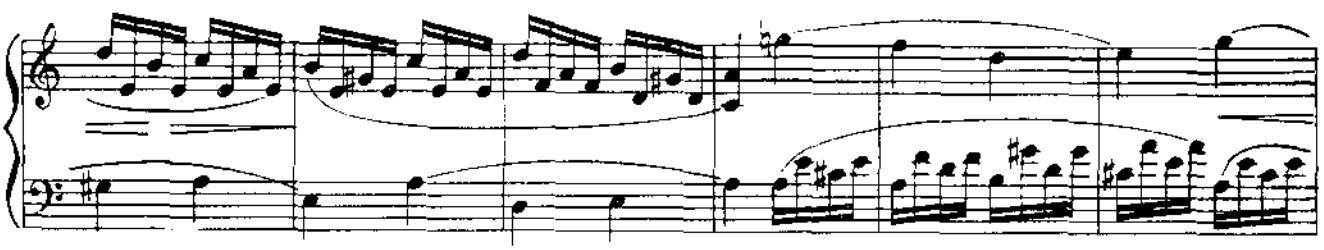
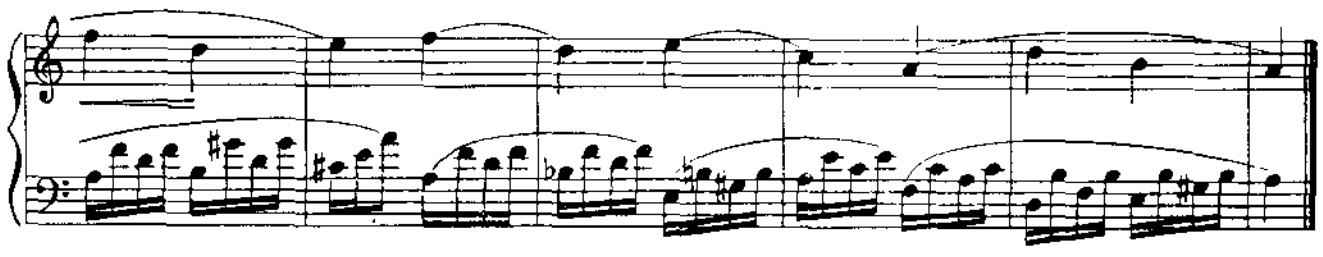
MIŞCAREA LATERALĂ A BRAŢULUI

A.F Goedicke
(1877-1957)

Andante

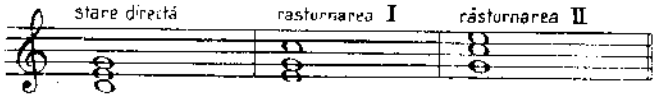
164



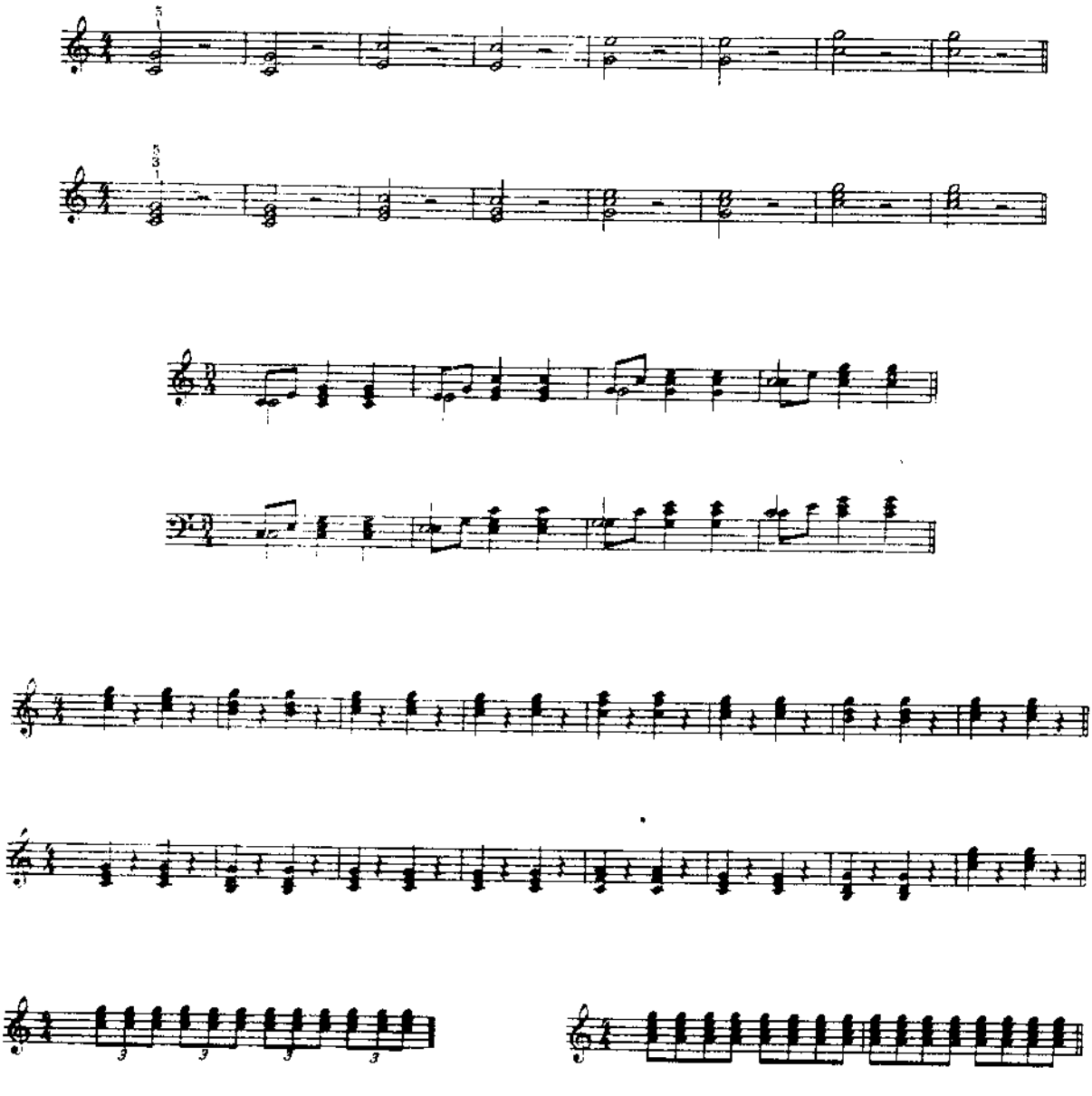


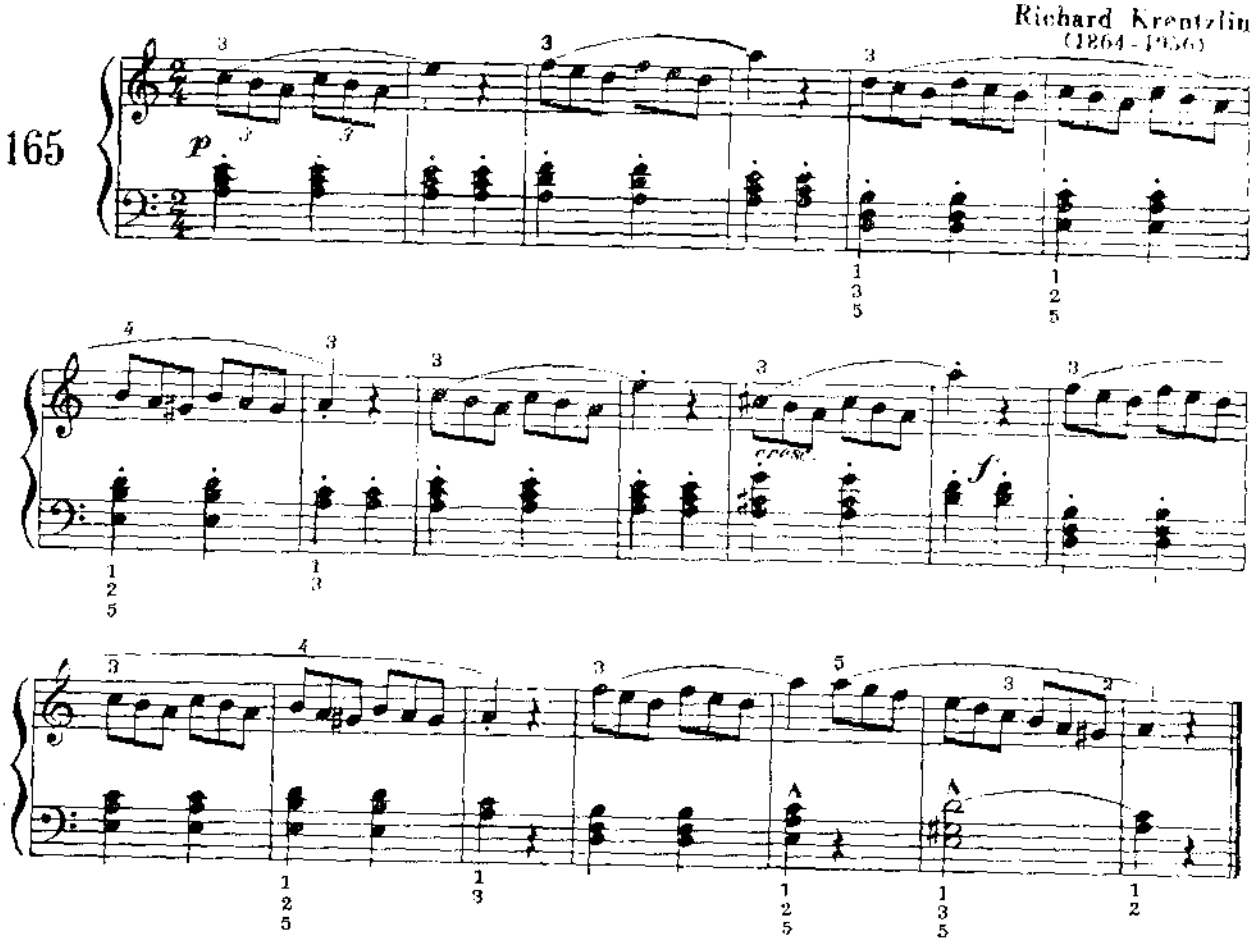
DESPRE ACORDURI

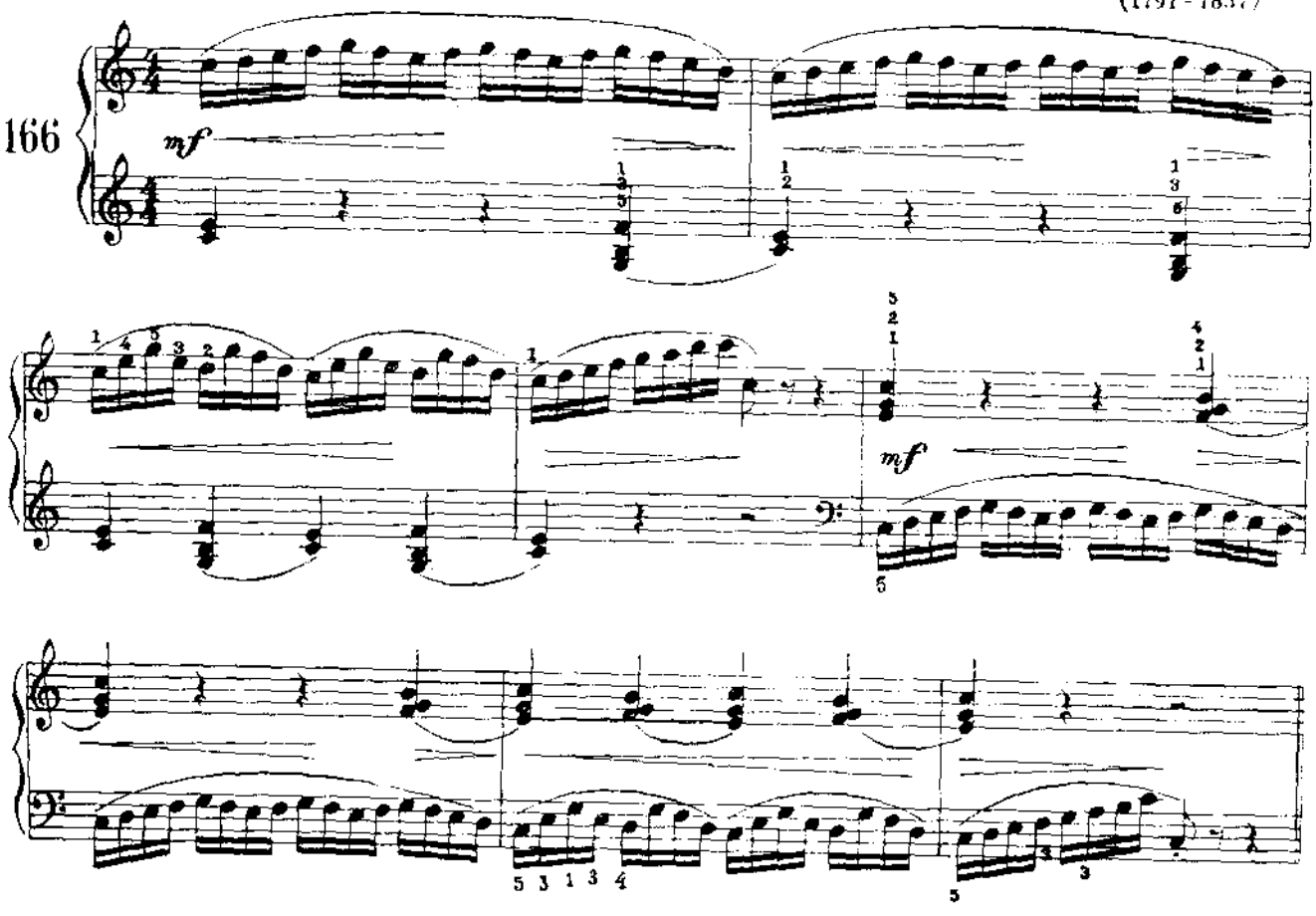
Trei sau mai multe sunete cîntate simultan constituie un *acord*. Acordul care se formează pe tonica unei game se compune din treptele I, III şi V.

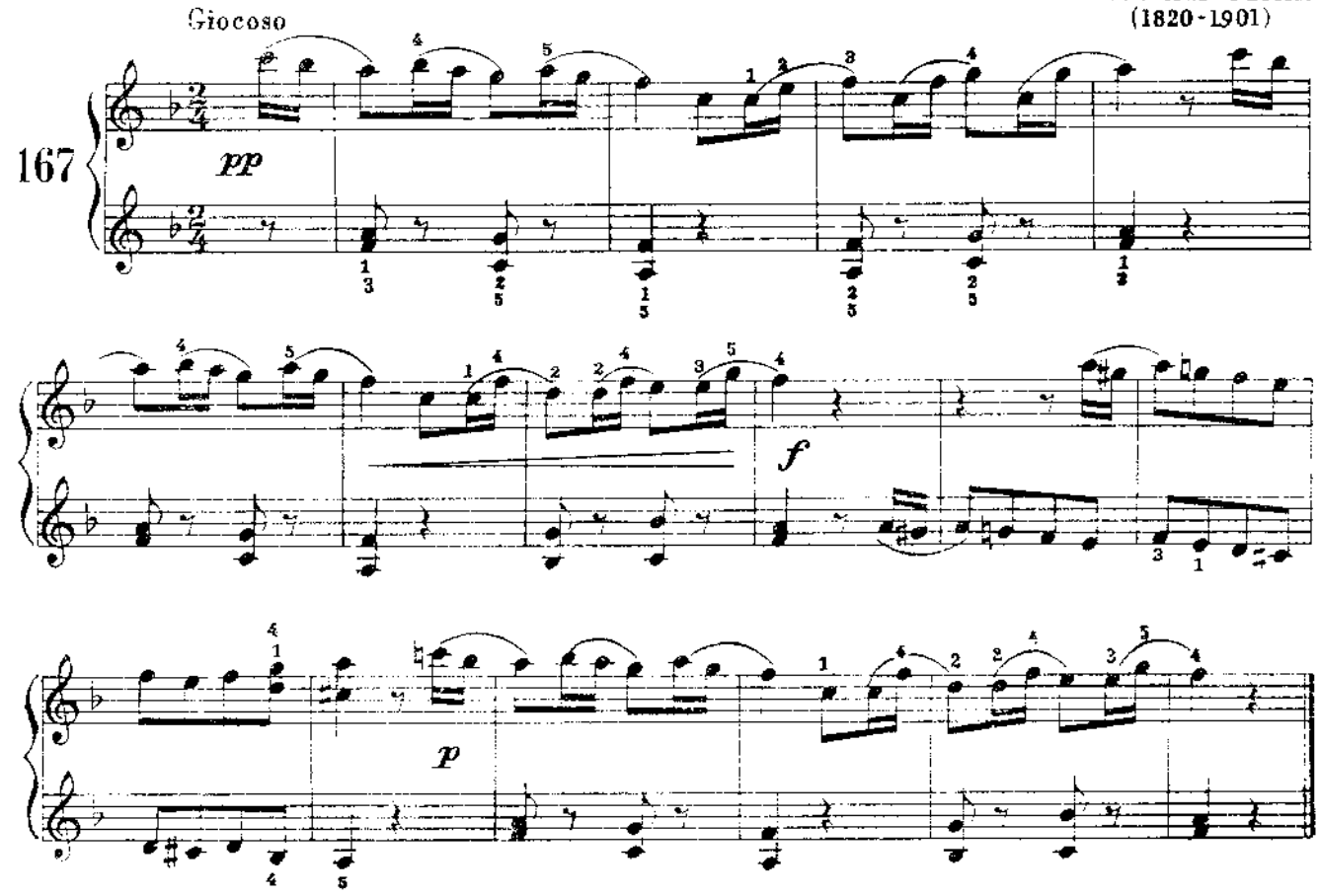
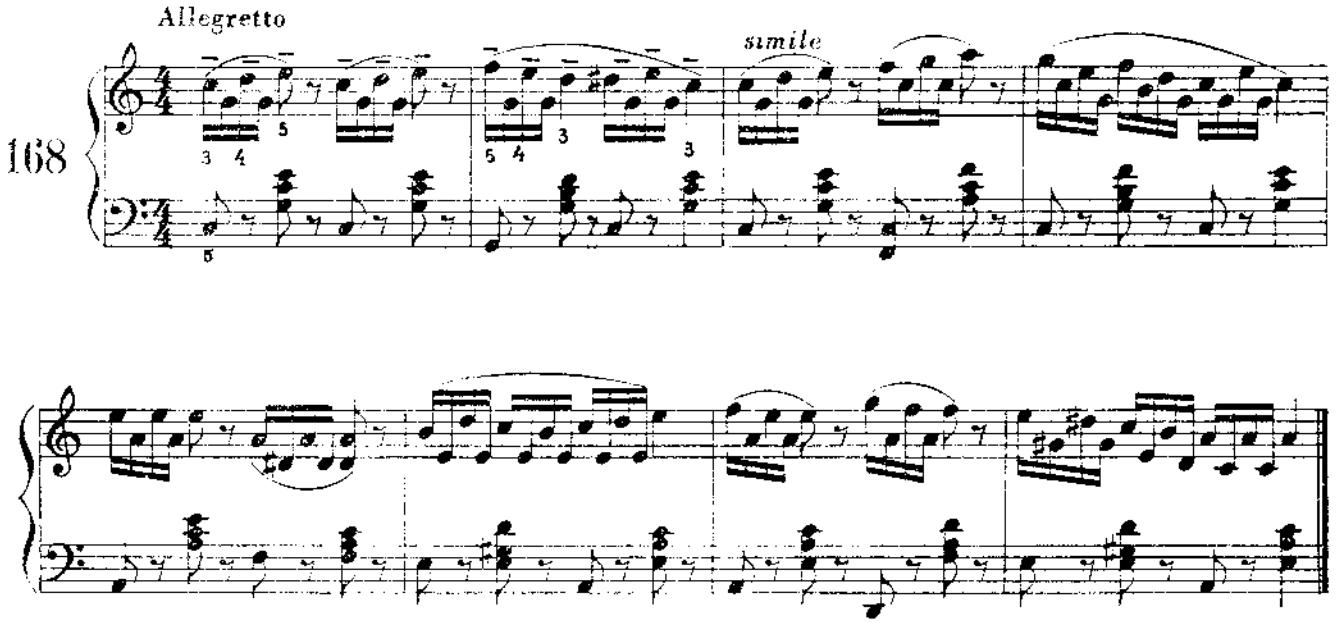


Exerciţii pentru pregătirea acordurilor

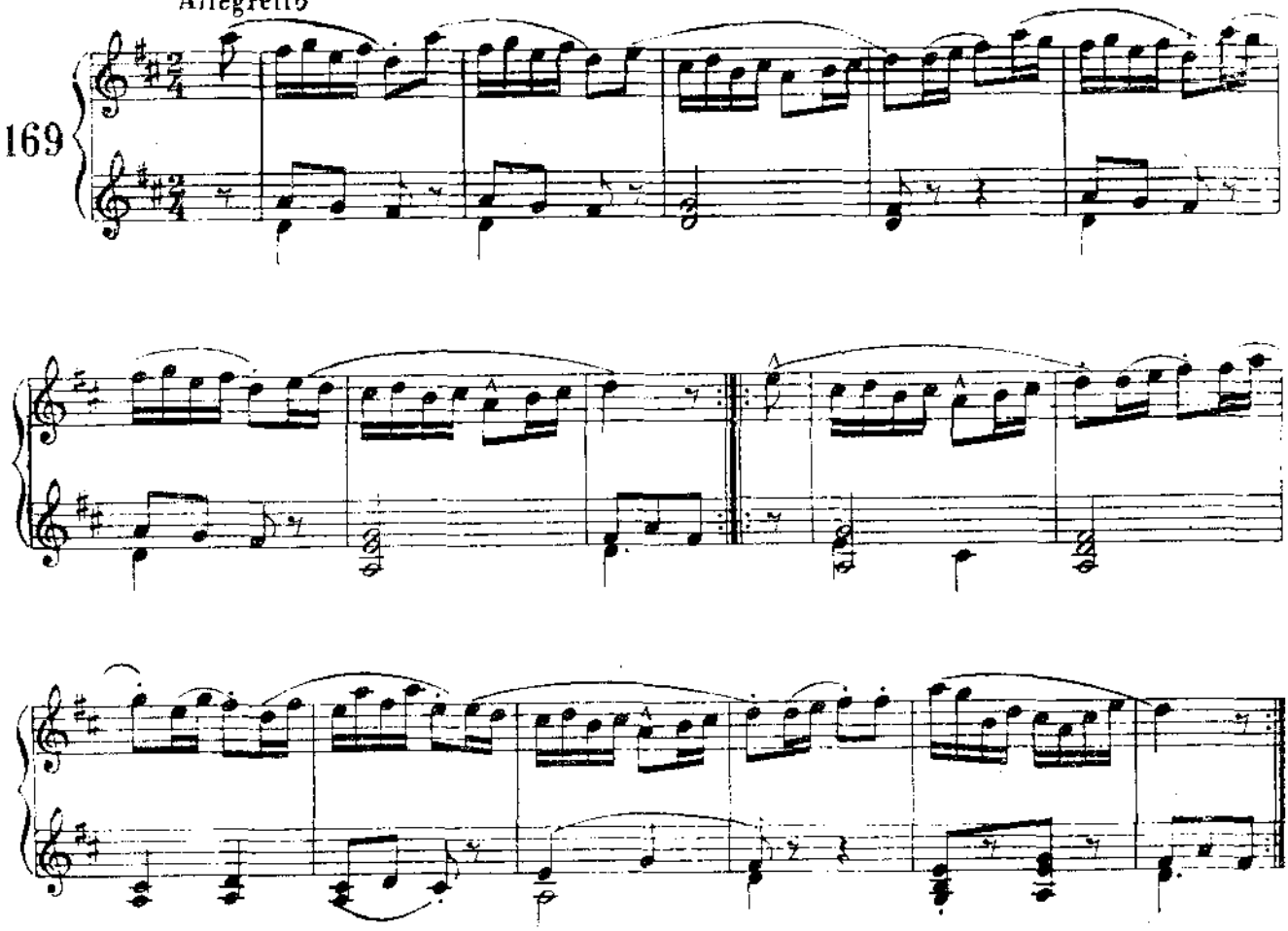
Pentru atacul notelor duble sau al acordurilor, poziţia mîinii se pregăteşte dinainte.

Richard Krentzlin
(1864 - 1956)

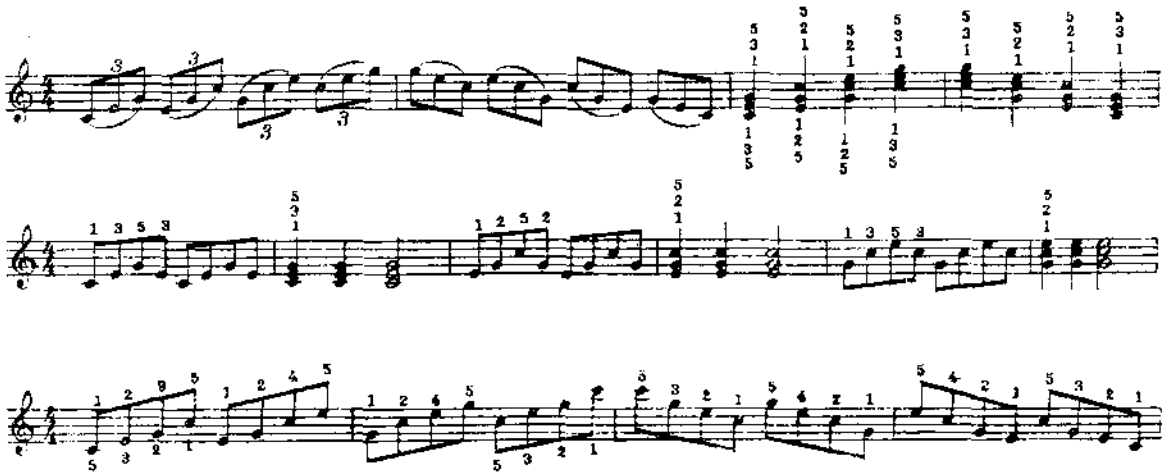
165

după Carl Czerny
(1791 - 1857)

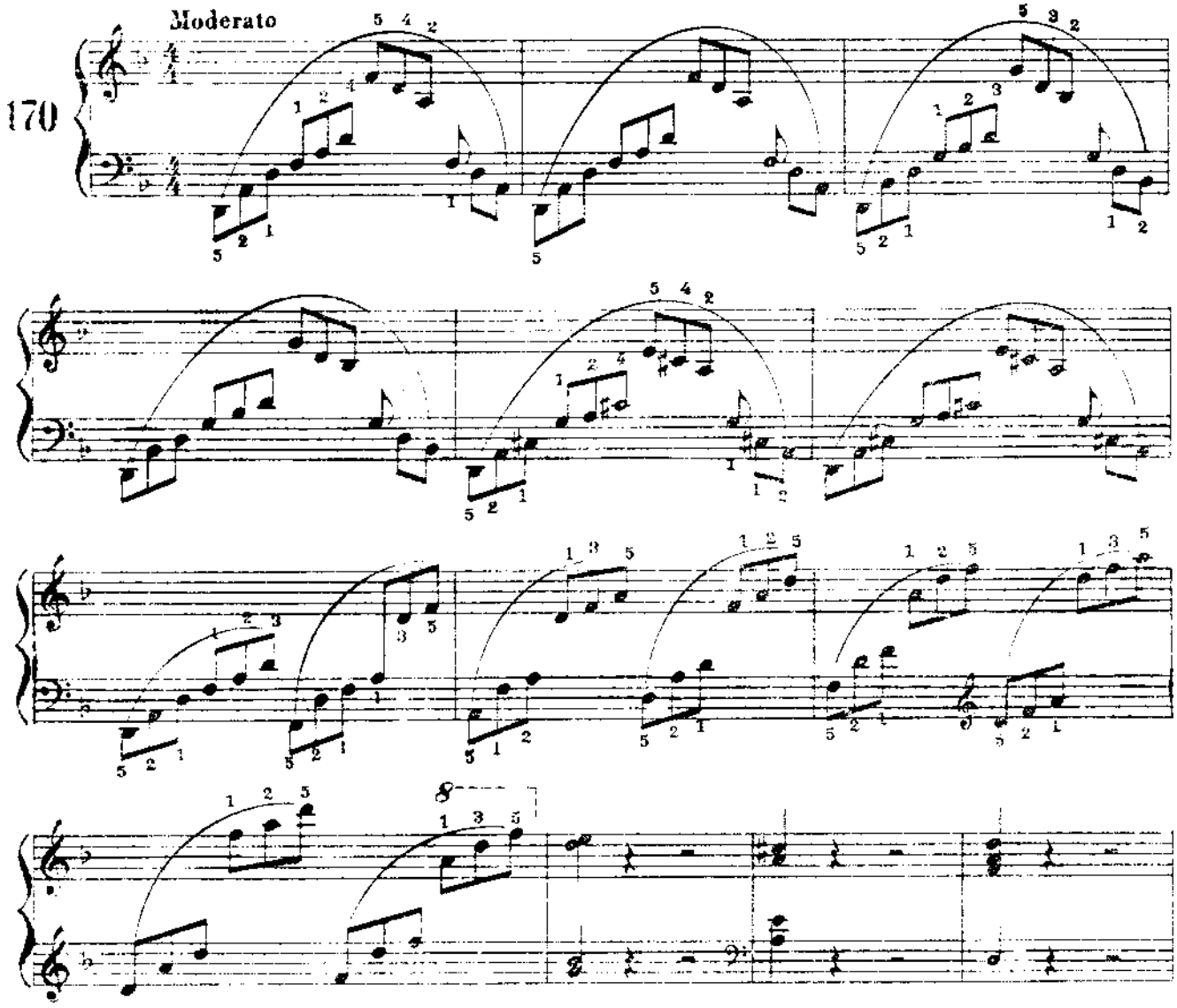
166

MIȘCĂRI DE COORDONARE
Studii

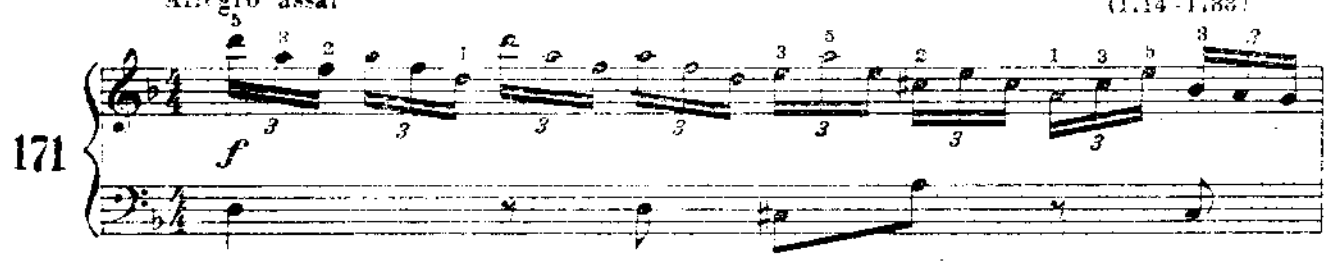
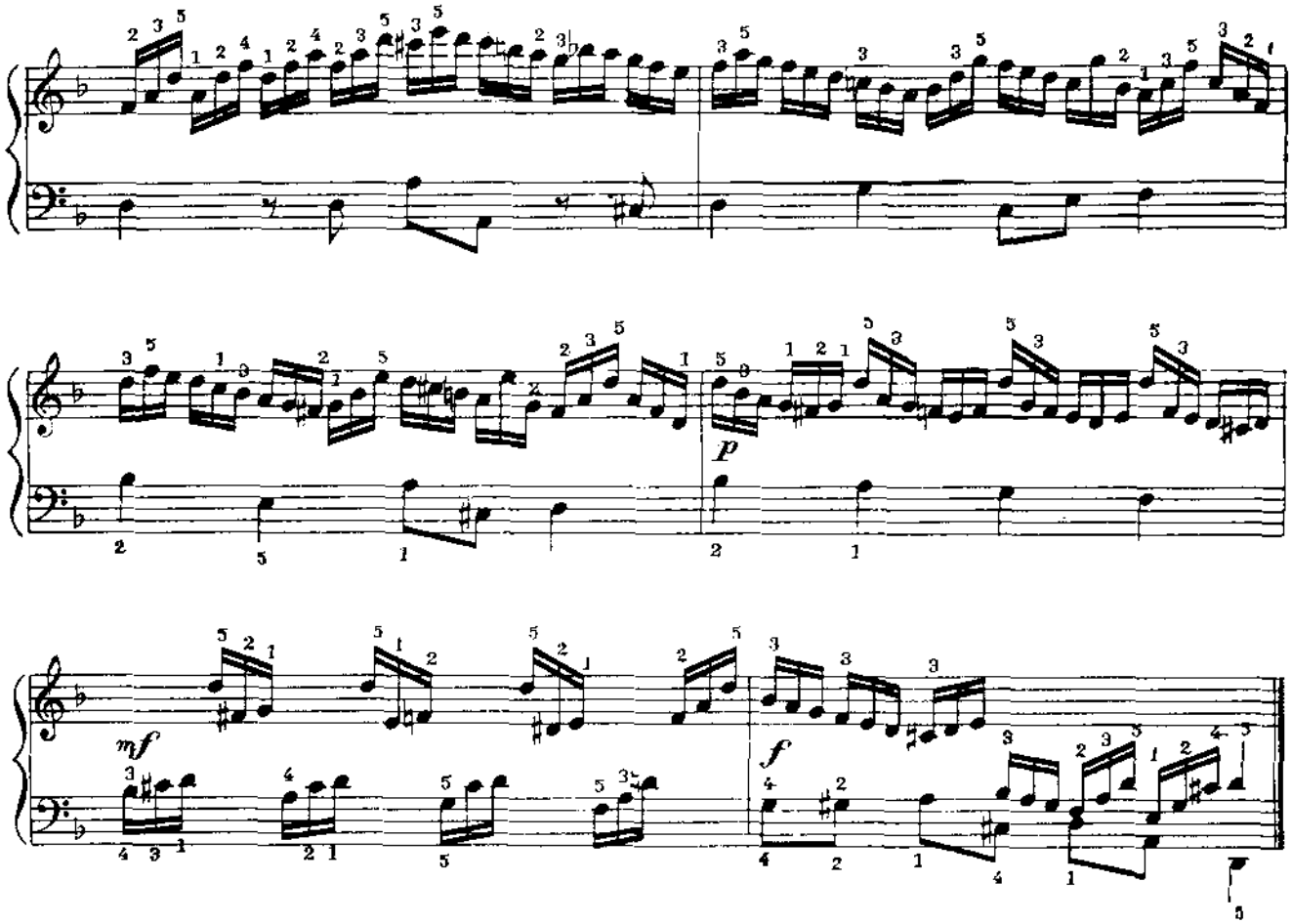
Cornelius Gurlitt
(1820-1901)

Elevul își va fixa forma mîinii înainte de atac.

după H. Lemoine
(1786-1853)

Allegretto

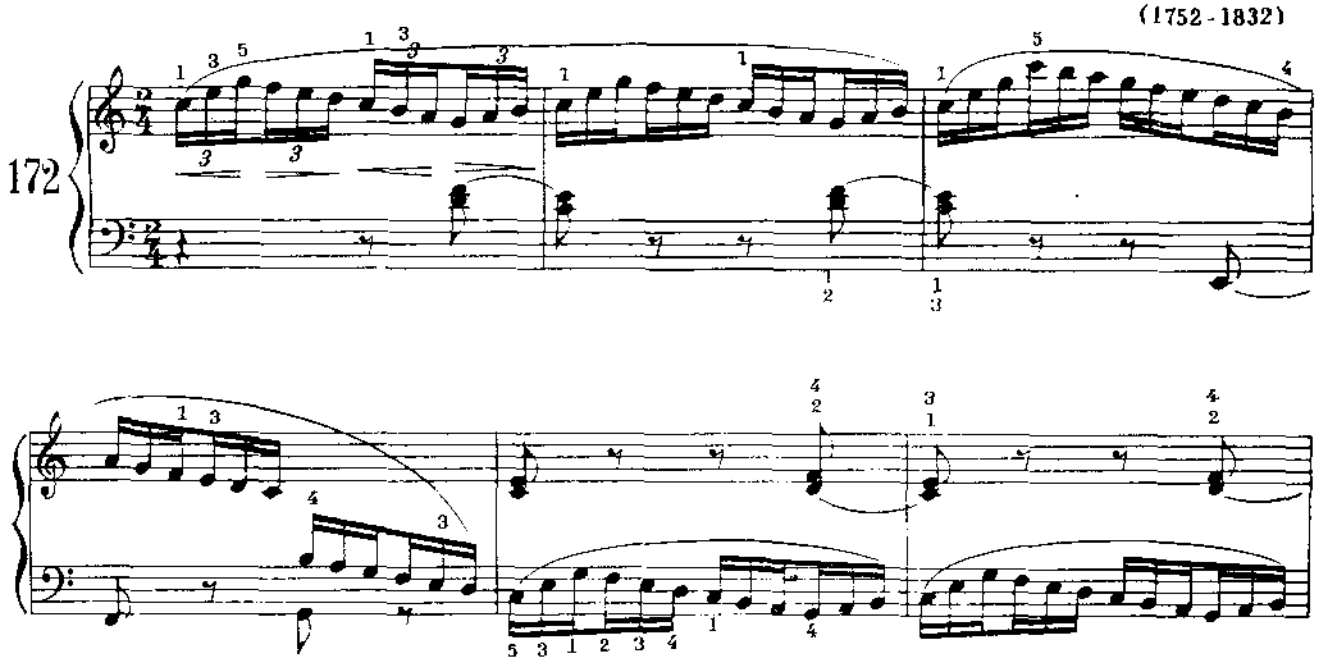
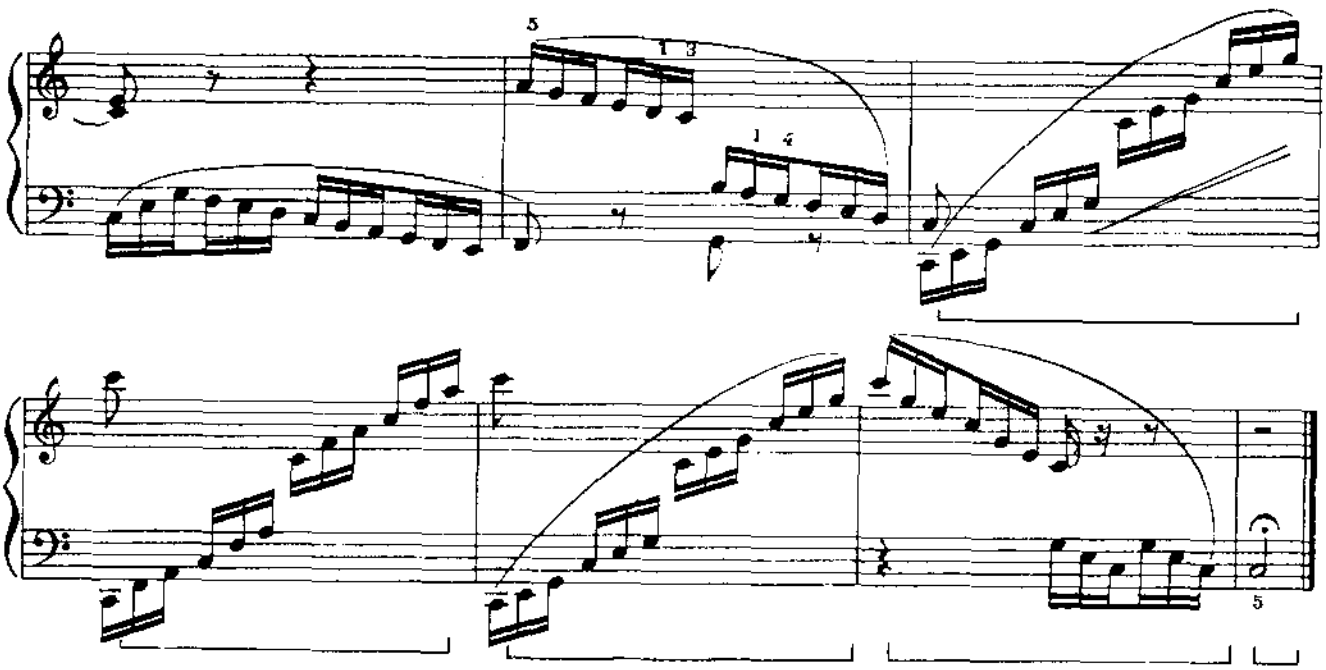
169

DESPRE ARPEGII

Sunetele unui acord cîntate succesiv constituie un *arpegiu*.
La realizarea arpegiilor contribuie antebraţul cu o mişcare ondulatorie.

Aceste arpegii se vor executa în toate tonalităţile, împreună cu gama respectivă la două mîini (la octavă), după modelul din anexa II.

Arpegii lungi

La început, arpegiile se vor studia sub formă de acorduri, cu alternarea braţelor. După obţinerea independenţei în mişcarea alternativă a braţelor, se va urmări în desfăşurarea arpegiilor realizarea egalităţii în trecerea de la o mînă la alta.

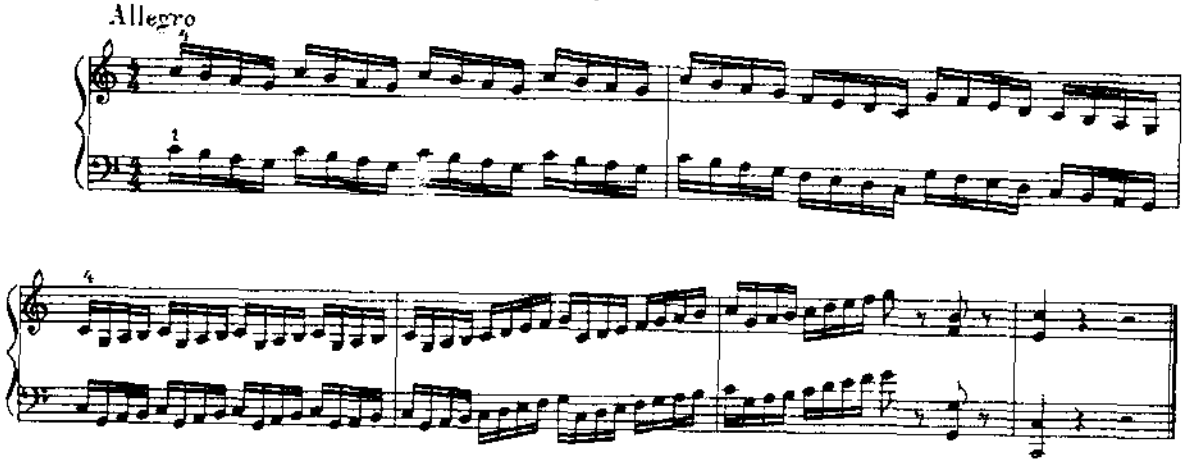
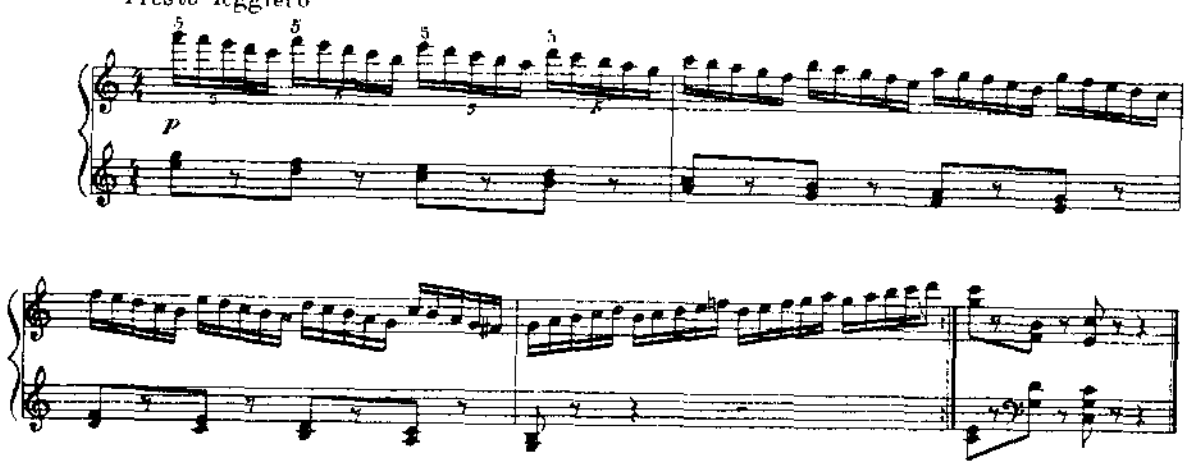
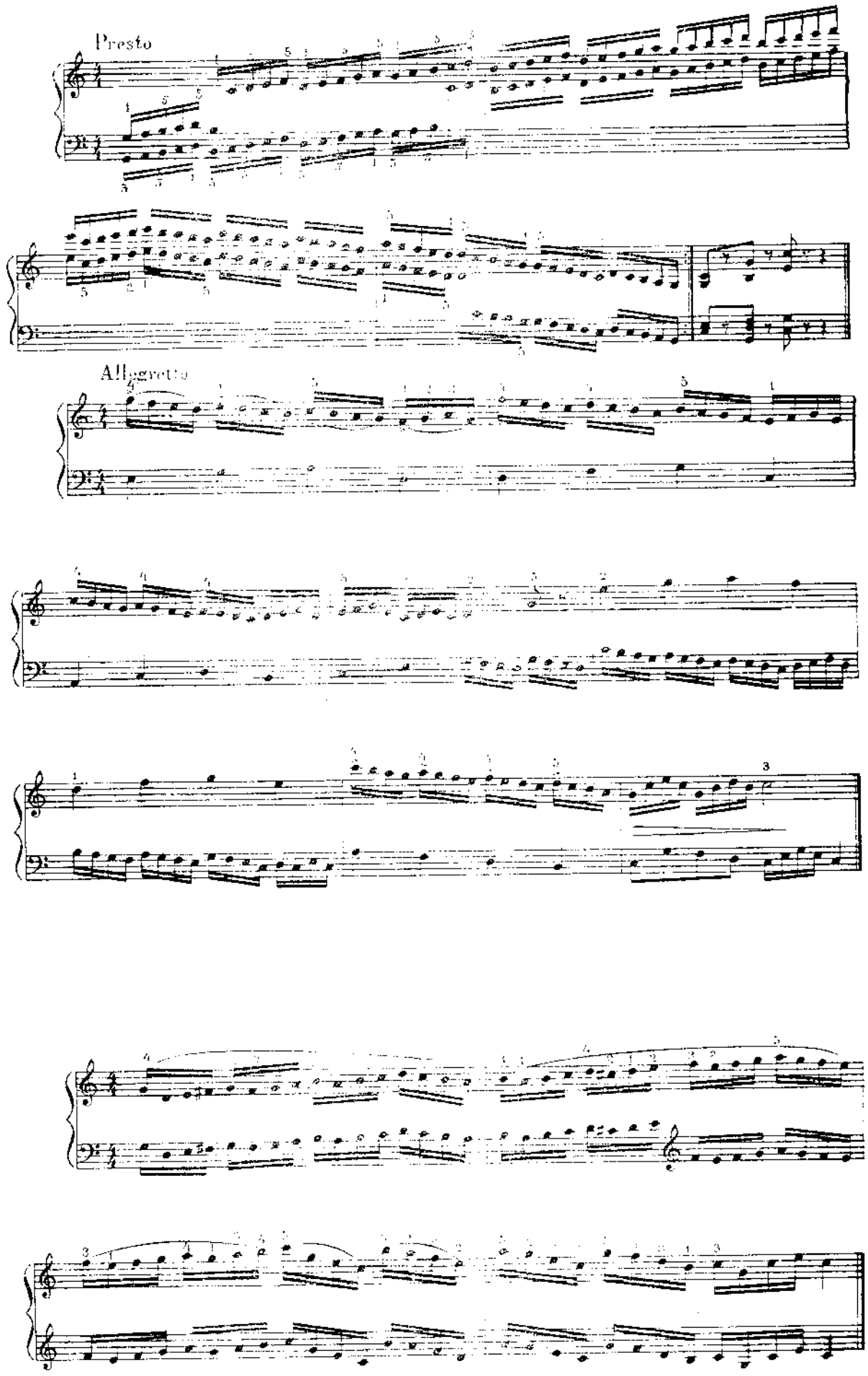
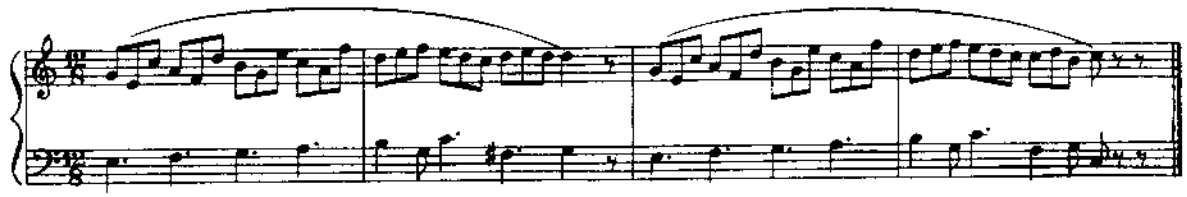
Philipp Emanuel Bach
(1714 - 1788)

Exerciţii cu diferite formule tehnice

Muzio Clementi
(1752-1832)

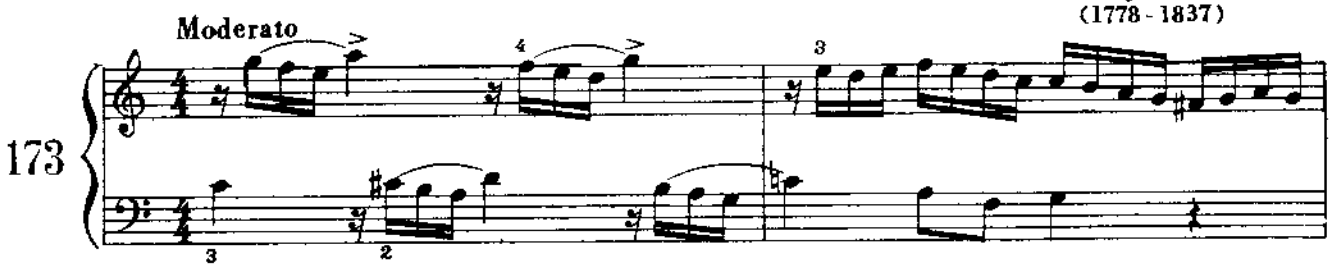
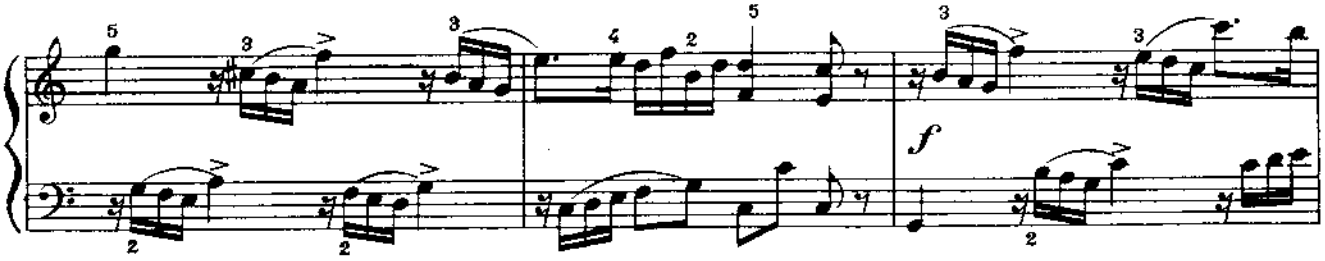
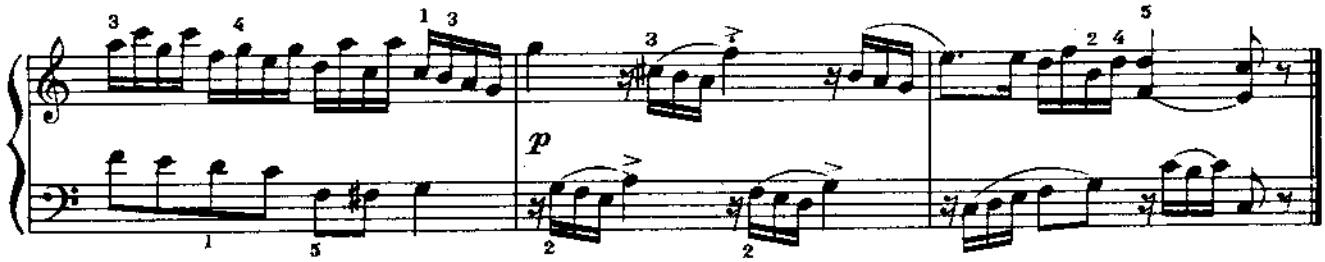
172

La realizarea acestui studiu este necesară supleţea în mişcarea alternativă a braţelor.

EXERCIŢII CU MIŞCARE DE ROTIRE

Exerciţiile care urmează se execută cu o mişcare de rotire laterală a antebraţului. Această mişcare ondulatorie trebuie făcută foarte lent, cu multă supleţe, pentru ca să nu sufere linia simetrică a formei de mişcare. Degetele articulează natural. Se va exersa mai întîi cu mîinile separate.

Allegro

Presto leggiero

Presto
Allegretto

Johann Nepomuk Hummel
(1778 - 1837)

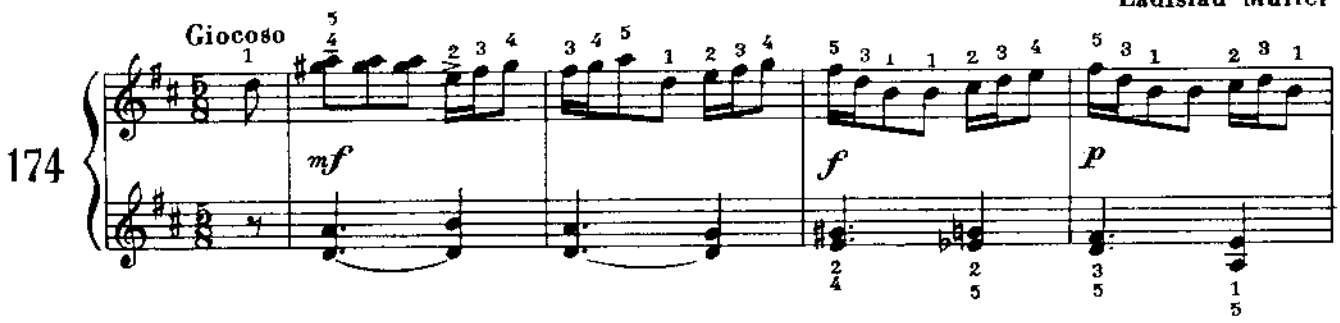
Moderato

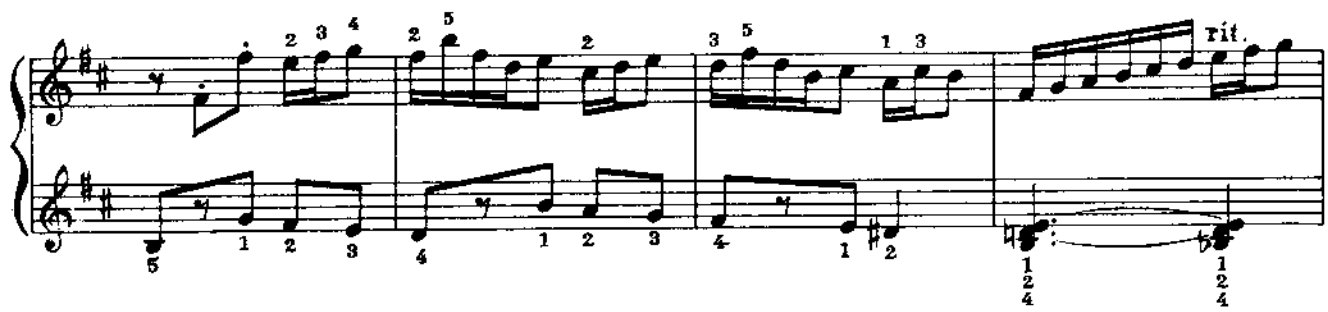
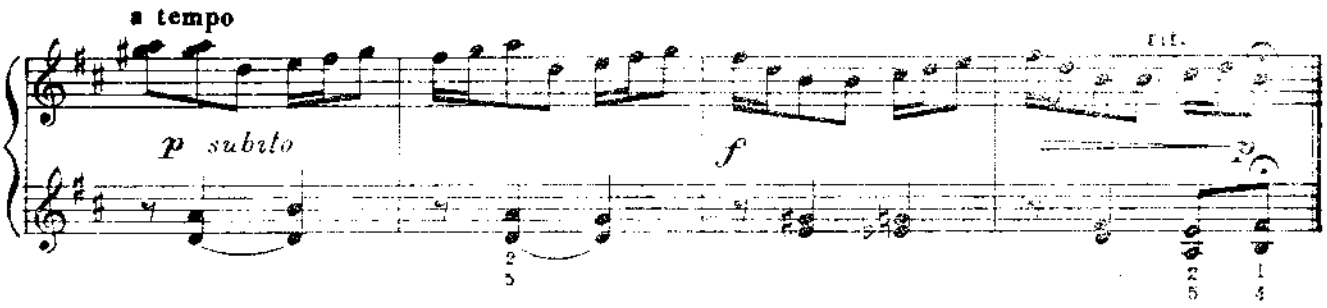
173

MĂSURA DE $\frac{5}{8}$

Ladislau Müller

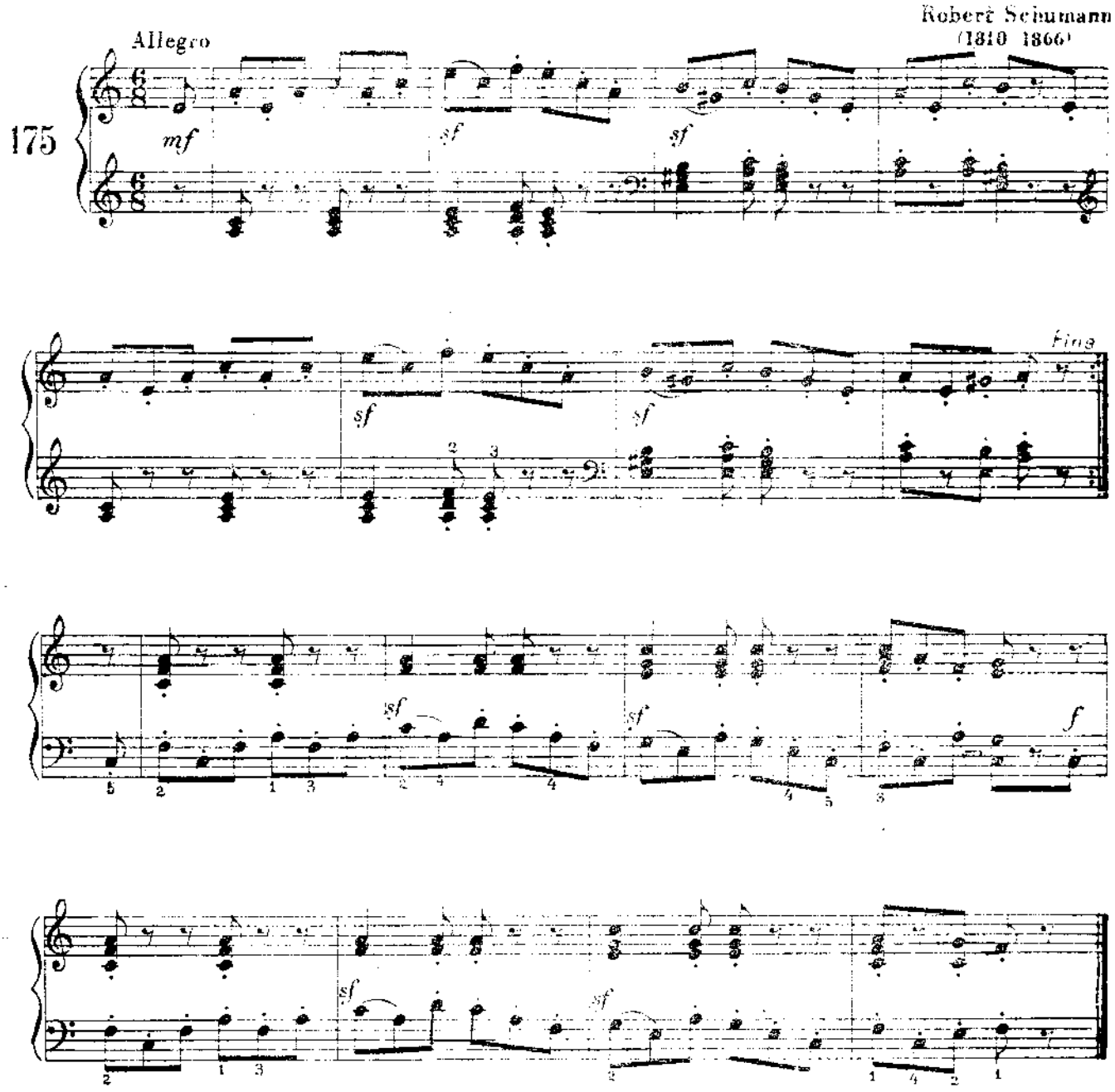
Giocoso

174





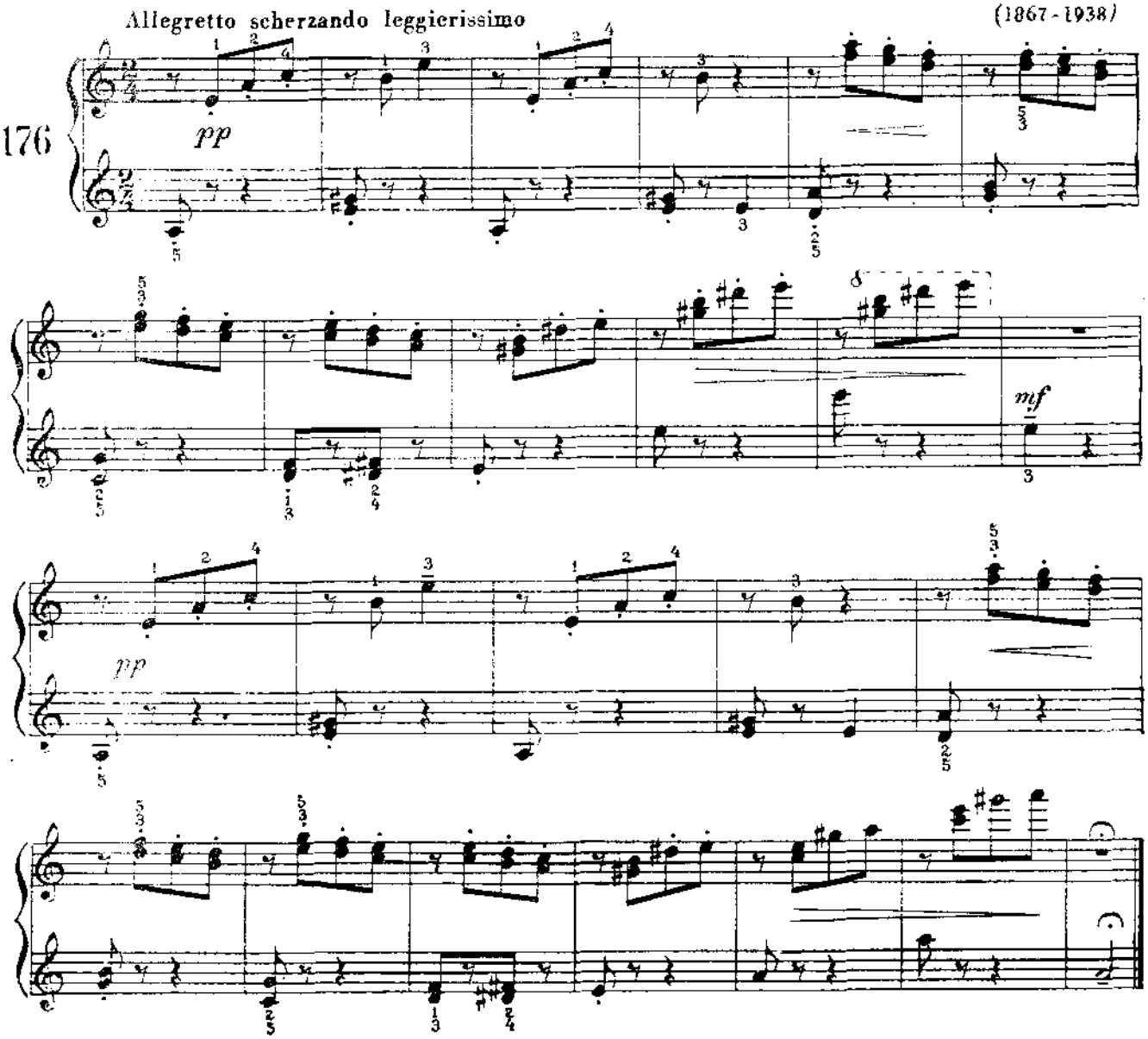
STACCATO

Țăranul vesel

La executarea sunetelor în *staccato*, brațul trebuie să rămînă liber, neîncordat. Sunetele nu se atacă de sus în jos, ci se rup din pian.

EXERCIŢIU PENTRU DEPLASAREA BRAŢULUI

S. M. Maikapar
(1867-1938)

Allegretto scherzando leggierissimo

176

DESPRE ORNAMENTE

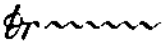
Ornamentele sînt note sau grupuri de note care contribuie la împodobirea unor sunete de bază ale unei melodii, împrumutîndu-le mai multă expresivitate. Ele se indică prin semne speciale sau prin note scrise mai mărunt decît cele care compun melodia propriu-zisă.

Ornamentele nu au o valoare proprie în măsura respectivă, ci preiau din valoarea notei lîngă care sînt scrise.

Apogiatura:

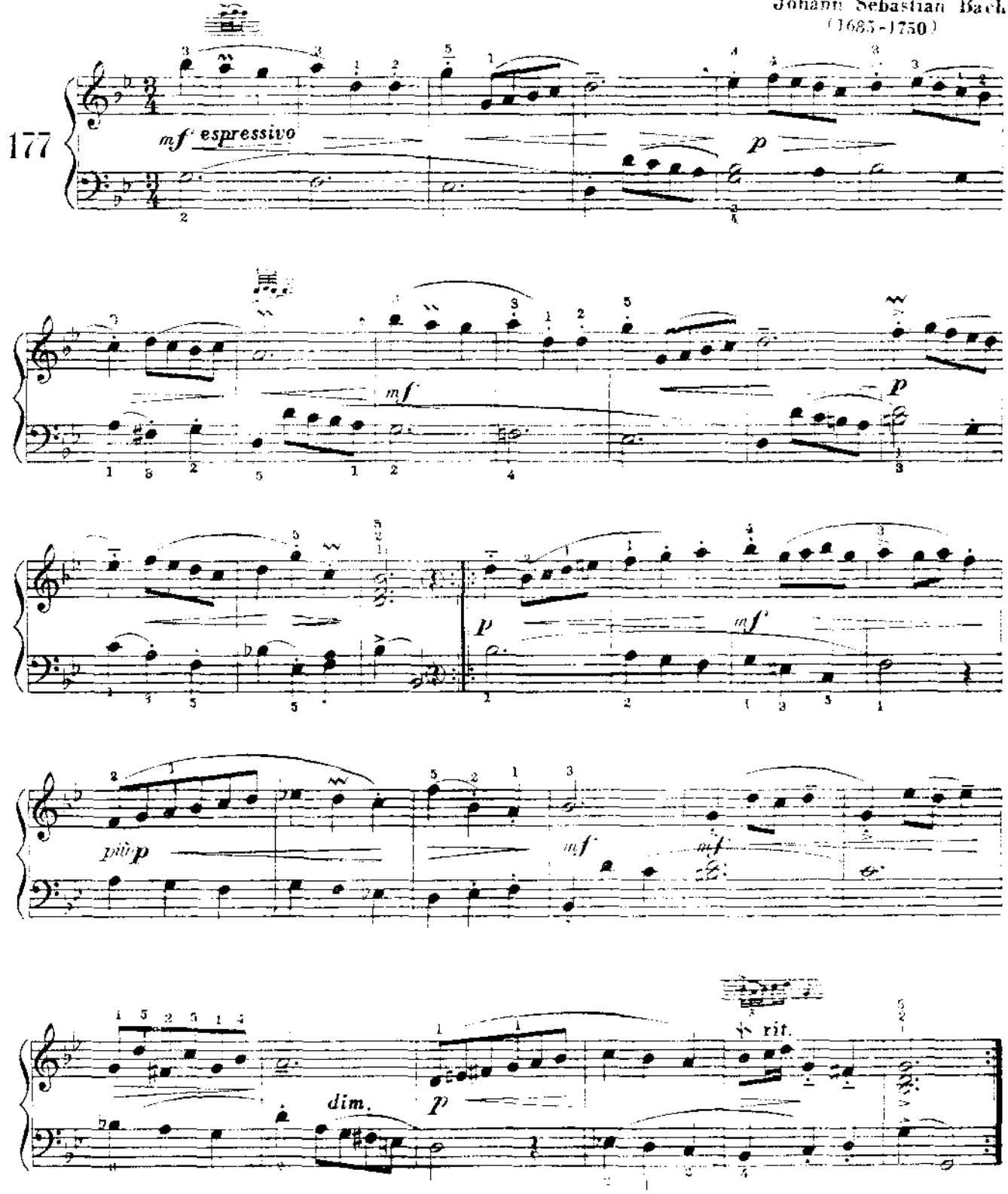
Mordentul:

Grupetul:

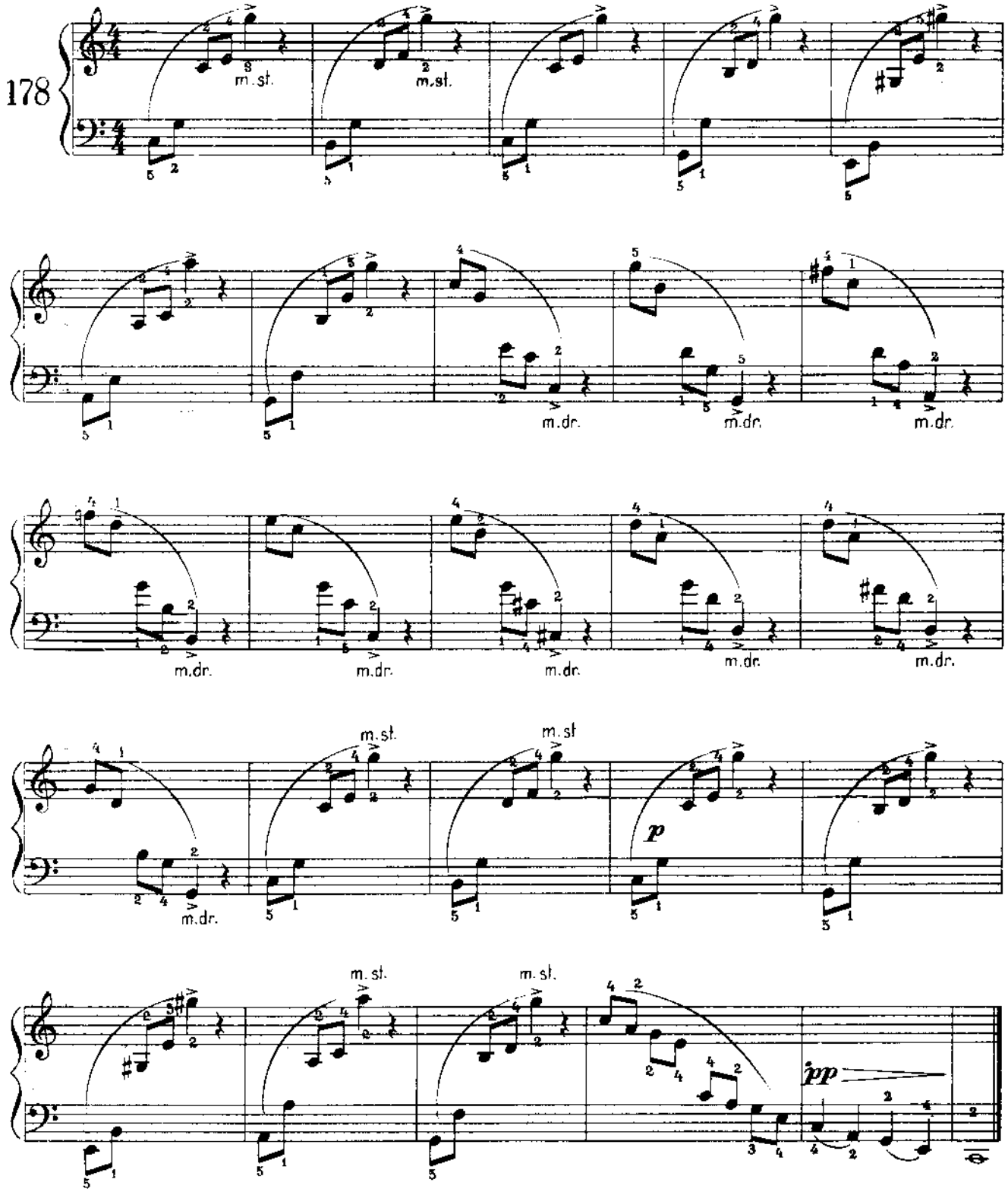
Trilul se înseamnă prin: 

Menuet

Moderato

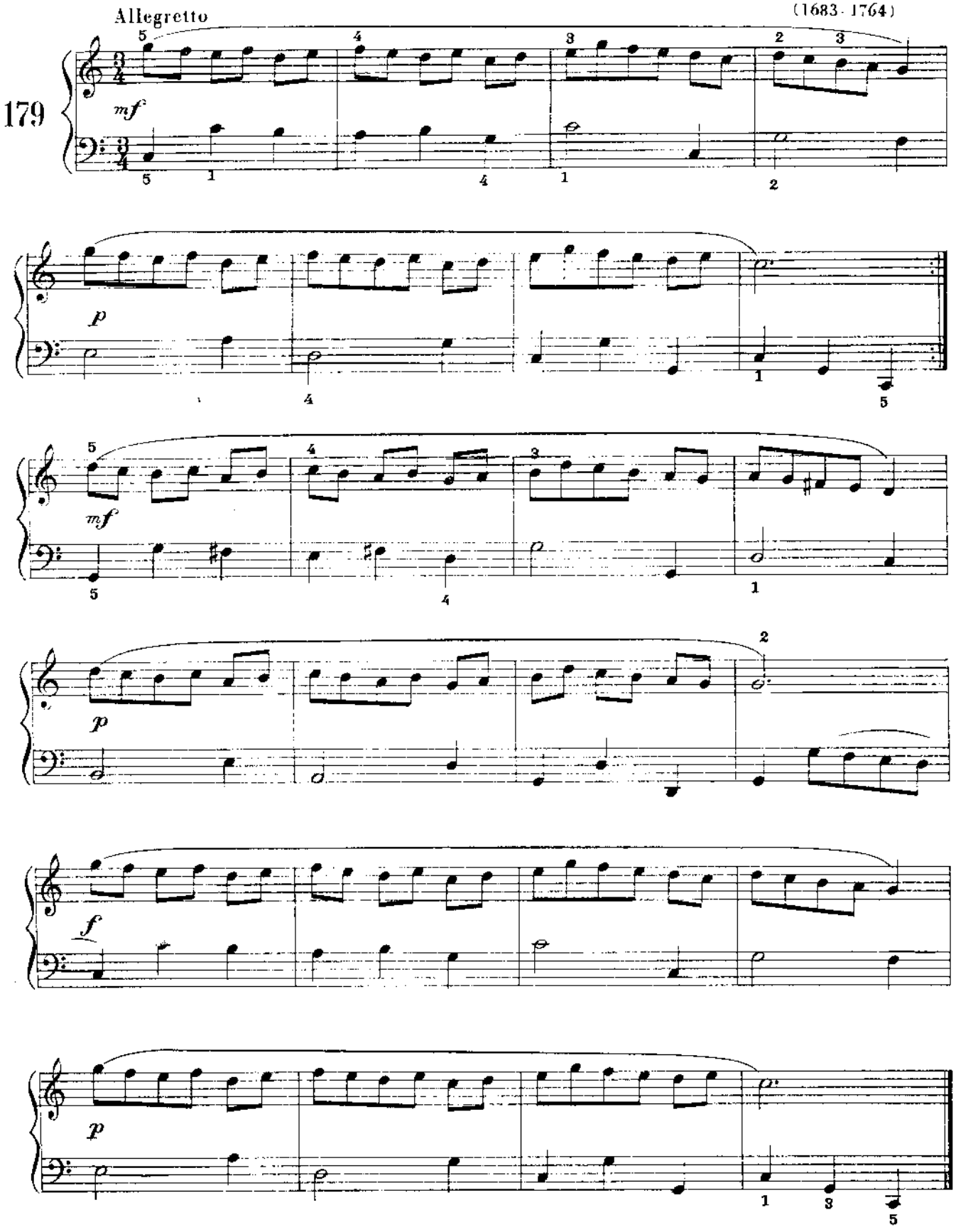
Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Mordentul arată succesiunea rapidă a trei sunete învecinate. Începe întotdeauna de la sunetul principal, brodindu-se la secunda superioară și revenind la sunetul inițial. Când sunetul mordentului este alterat, accidentul se scrie deasupra sau dedesubtul sunetului principal.

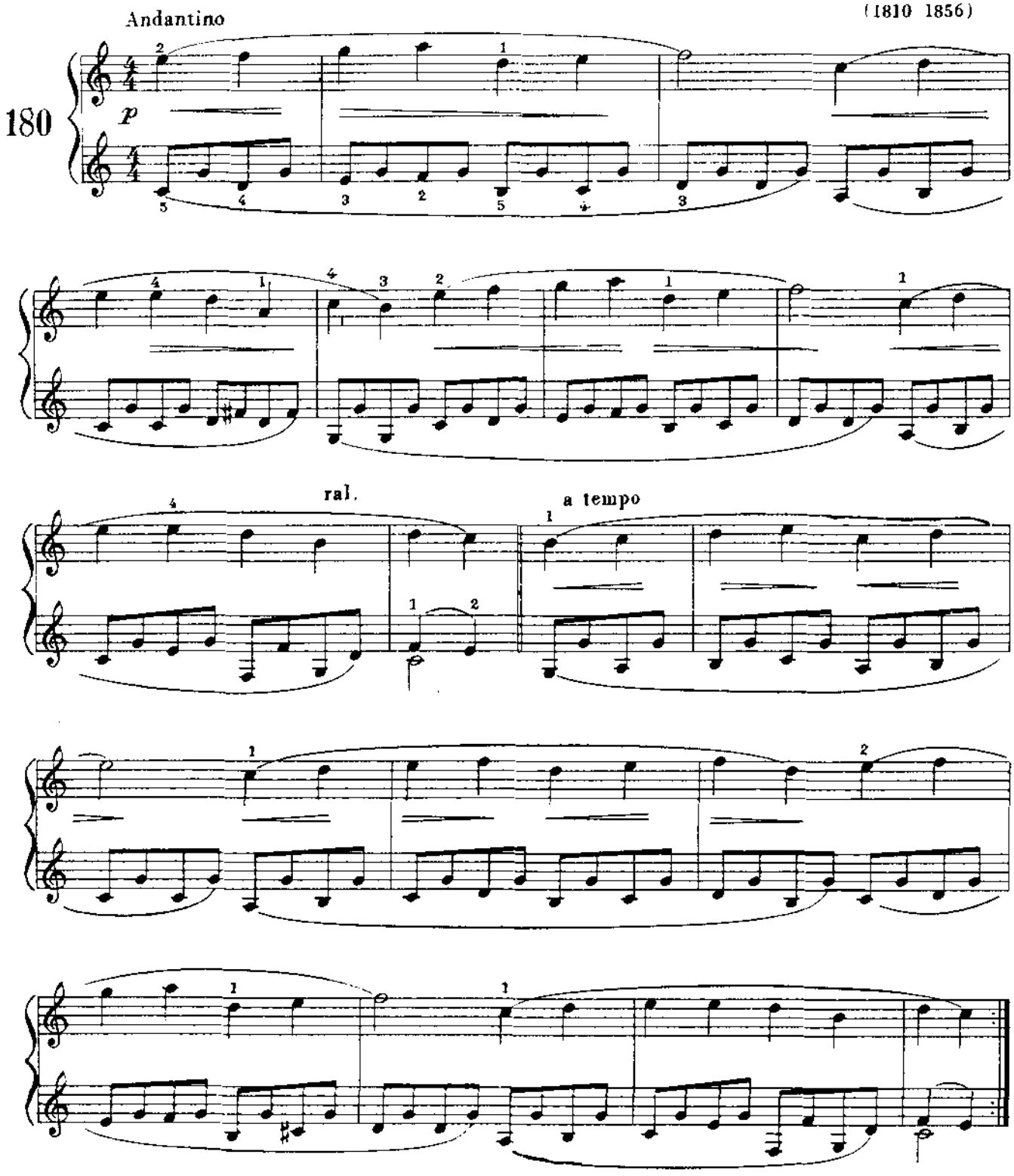
STUDIU ÎN SALTURI CU MÎINILE ÎNCRUCIŞATE

Felix Le Couppey
(1811 - 1887)

Prin salt se înţelege deplasarea mîinilor la distanţe mari. Această deplasare se face cu o mişcare arcuită. Conţinînd formule variate de arpegii, acest studiu urmăreşte, pe lîngă realizarea arpegiilor propriu-zise, obţinerea supleţei în mişcarea braţelor.

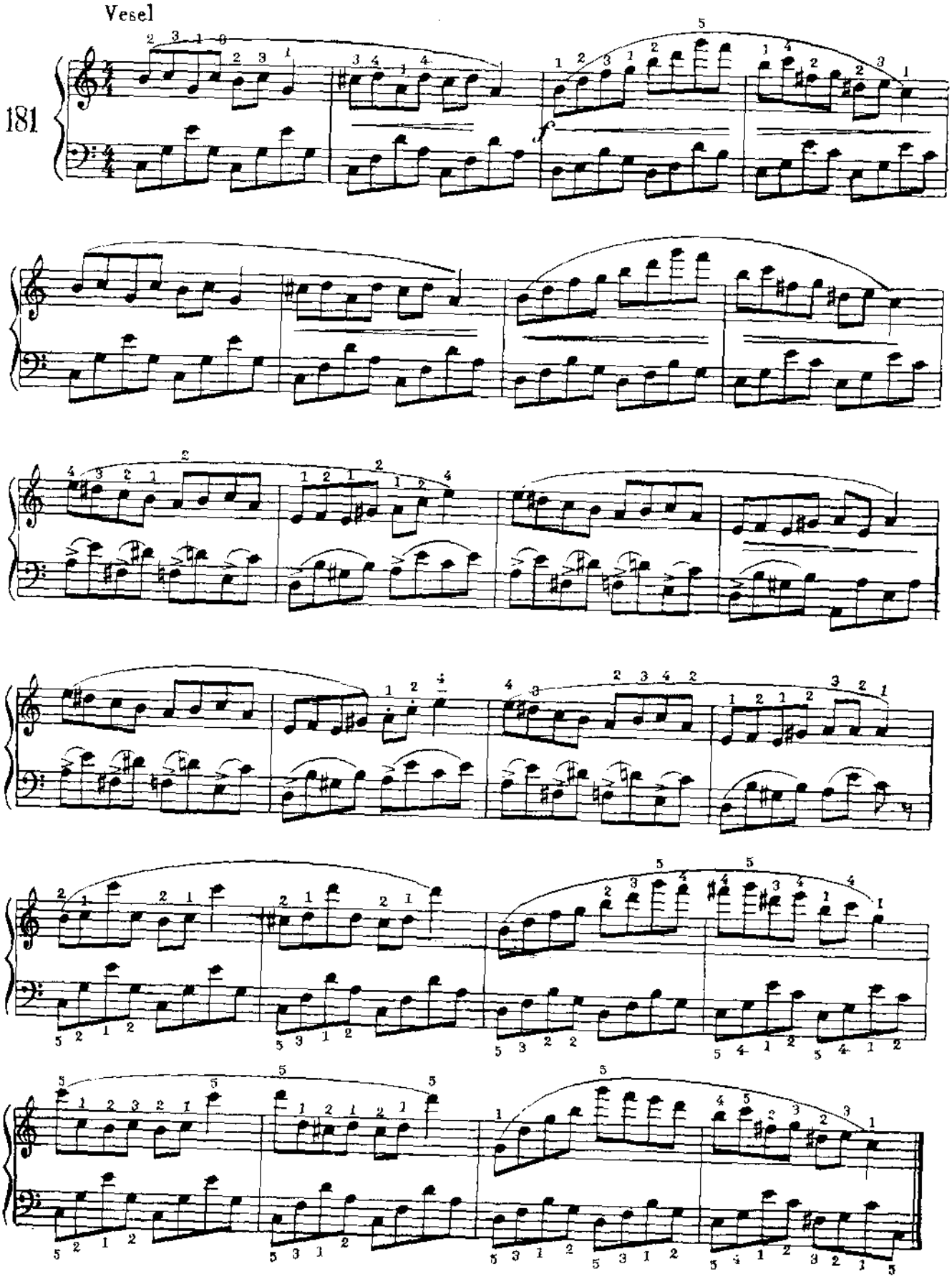
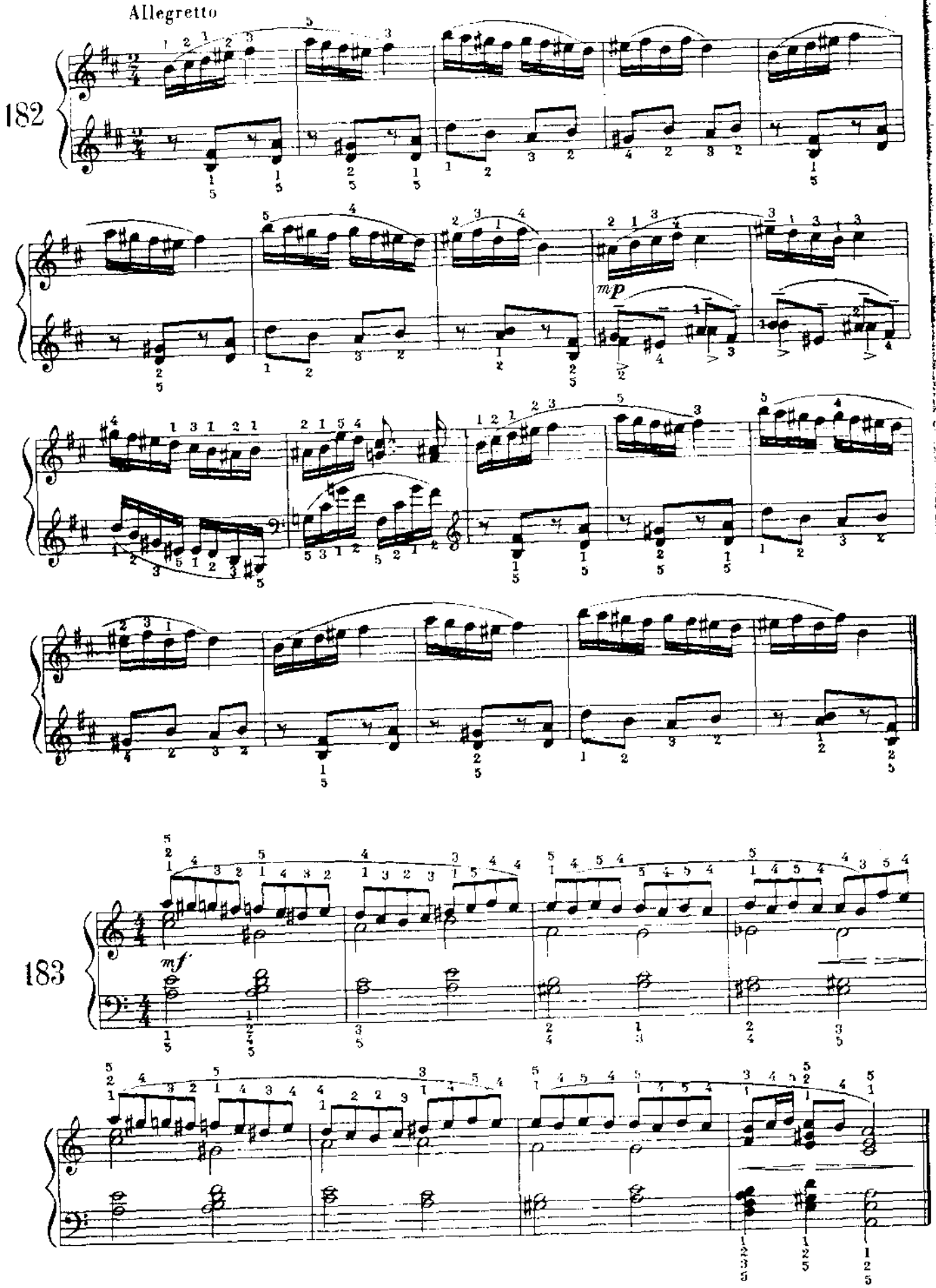
LEGATO

Menuet

Jean Philippe Rameau
(1683-1764)

Melodie

Robert Schumann
(1810 1856)

STUDII ŞI EXERCIŢII TEHNICE

Vesel

181

Allegretto
182
mp
183
mf

CALITATEA UNEI BUNE EXECUȚII

O realizare pianistică superioară cere din partea interpretului o serie de condiții, printre care sonoritatea și precizia.

Calitățile cerute unui sunet în execuția muzicală sînt: *frumusețea sonoră*, *justețea*, *egalitatea*, *elasticitatea*, *fermitatea* și *siguranța*. Pentru cucerirea fiecăreia dintre aceste calități în parte, pianistul are mult de lucru, mai ales mult de *gîndit*. Odată stăpîn pe ele, el trebuie să continue să muncească cu atenția încordată pentru a le întreține.

Un sunet frumos este plin de expresie, de profunzime, de consistență și de vibrație. Un sunet oricît de subtil, de nobil și de catifelat ar fi, posedă în același timp oarecare *forță*. De aceea, sunetul trebuie să aibă *amploare*, să fie plin și rotund, adică *sonor*.

Calitatea cea mai de seamă și care se poate dezvolta mult prin studiu este *coloratia tușeului*, adică acea nuanțare expresivă pe care o observăm — și care ne încîntă imediat — în arta marilor virtuozi. De asemenea, se poate dezvolta la elev și acea *gradație* a intensității sunetului, de la un *pianissimo* delicat, pînă la acel *forte* impunător ce impresionează atît de adînc. Pentru aceasta trebuie neapărat educată urechea, precum și puterea de concentrare a elevului.

O altă condiție a unei sonorități frumoase este *egalitatea*. Aceasta înseamnă, mai întîi, a putea executa note *egale ca durată*. Nici o notă sau grup de note nu trebuie să se audă timp mai îndelungat decît altele de aceeași valoare. Tot prin acest termen se înțelege și egalitatea în *intensitatea* sunetului.

Egalitatea în *durata* notelor se obține printr-o mișcare *egală* a degetelor; ea este în funcție de un antrenament sistematic. Inegalitatea în valoarea notelor provine din *nesiguranță* sau din lipsa unei educații egale a degetelor.

Egalitatea în *intensitate* se obține printr-o *presiune egală* pe fiecare clapă. Siguranța execuției se capătă printr-un studiu îndelungat și conștiincios.

Exersatul trebuie făcut cu răbdare și dragoste de muncă, deoarece tehnica se dobîndește numai printr-o muncă susținută și sistematică în curs de ani de zile. Ea se cîștigă pas cu pas, încetul cu încetul, asemenea unui edificiu, în care fiecare cărămidă este așezată și cimentată una cîte una, de la temelie pînă la acoperiș. Cu cît edificiul va fi mai mare, cu atît baza trebuie să fie mai solidă.

Ținem să mai subliniem că frumusețea sonoră, strălucirea tehnică, intensitatea și dinamica sunetelor nu trebuie privite numai ca simple deprinderi tehnice — tehnica nu trebuie niciodată să fie un scop în sine — ci ca *deprinderi artistice de execuție*. Totul trebuie pus în slujba expresivității, a exprimării conținutului muzical.

Cum se studiază

În arta pianului, fără studii *disciplinate*, susținute și metodic organizate, chiar și talentul cel mai puternic e sortit a nu-și putea dezvolta calitățile.

Numai printr-un studiu *perseverent*, pianistul își dezvoltă sensibilitățile artistice cu care va putea sesiza cele mai variate nuanțe ale unei piese muzicale, însușindu-și în același timp *deprinderile motoare* necesare pentru executarea ei corectă.

Deprinderea unor mișcări corecte se formează în cursul *repetărilor*. Pentru aceasta nu este însă suficientă cantitatea ci calitatea muncii, adică *felul* cum se studiază.

Condiția principală a dobîndirii unei tehnici impecabile este *precizia* cîntatului și *corectitudinea* mișcărilor. Exercițiile făcute într-un mod neglijent îl pun pe elev în primejdia de a-și însuși unele deprinderi greșite.

Realizarea diverselor probleme tehnice se face prin mișcări *naturale* și simple, care nu obosesc.

Scopul antrenamentului constă în *găsirea* și *automatizarea* celor mai bune mișcări care, în același timp, trebuie să fie cît mai *comode* și mai puțin obositoare.

Dar această *căutare* nu trebuie să fie un scop în sine, fiindcă nu totdeauna *modul de a cînta* care te recreează este cel mai bun ci *mișcările* prin care pianistul reușește să redea imaginile artistice respective cu cît mai puțină cheltuială de efort.

Înainte de a-și începe exercițiile, elevul trebuie să-și creeze și *condiții psihice* potrivite, izolîndu-se pe cît posibil de preocupările mărunte ale vieții cotidiene. Numai o liniște lăuntrică și concentrarea în muncă îi vor asigura un proces psihic și fizic de pregătire rodnică.

Exersatul zilnic este obligator, dar această muncă trebuie planificată rațional. Etapele zilnice de studiu trebuie alternate sistematic și pedagogic cu momente de odihnă, de relaxare, nu numai fizică ci și psihică.

Atunci cînd s-a stabilit obișnuința cu un anumit tip de muncă, să ne redactăm planul pe o săptămînă.

Planificarea muncii — după un sistem oarecare — începe să devină cu timpul o componentă firească în viața noastră intelectuală. Se evită în felul acesta modul pripit sau neglijent pe care îl determină munca zisă «după inspirație». Încetul cu încetul se poate spori și numărul orelor de exersare. Mobilizarea forțelor de care dispune elevul se face în mod *treptat* — aceasta este o lege fiziologică fundamentală — și nu în mod pripit sau exagerat. Un anumit ritm de muncă, pe care îl considerăm cel mai favorabil pentru puterea individuală a muncii fiecărui elev în parte, trebuie respectat cu strictețe. Orice exagerare sau salt violent în muncă duce la o diminuare a atenției, elevul nemaiputîndu-se concentra asupra problemelor muzicale; randamentul muncii scade repede și, în locul clarității și al plăcerii cu care muncea înainte, apare o senzație de epuizare.

Abuzul de exercițiu unilateral poate duce la o *mecanizare* dăunătoare și chiar la *surmenaj*.

Tehnica este în funcție de conformația și suplețea mîinilor, de puterea asociativă a psihicului, de claritatea și rapiditatea cu care lucrează memoria, de sensibilitatea artistică, de perceperea imediată a textului și de rapiditatea cu care reacționează sistemul muscular, cu alte cuvinte de îmbinarea unei serii de condiții psihice și fizice, care împreună duc la *realizarea artistică*.

Munca de pregătire a unei piese se face după un plan bine stabilit, aplicînd cea mai rațională *structură* a mișcărilor, odată cu o digitație adecvată.

O *digitație* bună ajută pe elev la realizarea unei *frazări* clare a *propoziției muzicale*, contribuind în același timp și la rezolvarea mai comodă a diverselor probleme tehnice pe care le întîlnește pianistul în timpul studiului.

Nu întotdeauna digitația indicată în note este cea mai bună. De aceea, pianistul trebuie să judece *singur*, obișnuindu-se a observa *toate* amănuntele fragmentului muzical, pentru a putea alege el *singur* acea digitație care îl favorizează mai bine, conform condițiilor sale fizice. Dar această digitație, aleasă de elev ca cea mai adecvată pentru realizarea figurilor tehnice, nu trebuie să fie *în contradicție* cu problemele muzicale conținute de fragmentul respectiv.

Învățarea unei piese începe prin *descifrarea* partiturii. Aceasta se face la început cu un sunet mare, în *tempo* rar, atît cît trebuie ca să nu ne scape nici un amănunt, apoi treptat mai repede și cu o sonoritate *scăzută*. Este mai greu, dar mai necesar pentru formarea sunetului, a cînta în *piano* decît a cînta în *forte*. Piesa se învață *rațional*, cu judecată; se lucrează *liniar*, orizontal, cu mîinile *separate*, cu atenția foarte concentrată, pornind mereu de la *calitatea sunetului*.

Pentru ca elevul să nu piardă înțelegerea, adică *sensul muzical* al piesei *în întregul ei*, piesa se va desface în fragmentele ei componente pentru a putea urmări astfel cu toată atenția desfășurarea tematică, precum și structura ei armonică.

Micul pianist trebuie să cunoască bine *forma* în care este scrisă piesa, lucru ce-i va ajuta foarte mult la descifrarea *conținutului* ei artistic. În această privință, iată ce spune Schumann: „Nu veți înțelege fondul decît după ce veți stăpîni forma unei bucăți muzicale".

Ar fi ideal ca înțelegerea conținutului muzical să se poată face și *vizual*, citind în gînd partitura ca pe o carte, cum au preconizat în *Metoda* lor Walter Gieseking și un număr de maeștri sovietici, adică numai cu ajutorul *imaginației auditive*.

Abia după aceea începe elevul *studierea* propriu-zisă a piesei, frază cu frază, sau pe probleme tehnice, realizînd în acest fel un proces *analitic* de cunoaștere a piesei în toate amănuntele ei. Elevul trebuie să aibă în orice moment simțămîntul precis al *limitelor* frazei și motivelor, evitînd totdeauna cîntatul mecanic.

Tot pentru a avea o idee cît mai clară a piesei ce urmează a fi învățată, este bine ca profesorul să cînte în fața elevului, în tempoul indicat de autor, părțile ce formează obiectul lecției, întrucît *caracterul* unei piese este în funcție și de tempoul în care se execută; altminteri, elevul nu-și va putea forma o idee precisă asupra conținutului artistic al piesei.

Succesiunea zilnică a orelor de exersat precum și începerea muncii totdeauna *la aceeași oră* creează o obișnuință cît se poate de favorabilă muncii. Pavlov a subliniat că procesele psihice se desfășoară mai rapid și cu o cheltuială de energie mai mică dacă anumite fenomene de mediu, semnalizate scoarței cerebrale, se produc totdeauna *în aceeași ordine* și *în același ritm*. În nici un caz elevul nu va încheia exersarea zilnică pînă ce nu va izbuti să execute precis cîteva exerciții — chiar într-un tempo cît de lent — deoarece, potrivit

rezultatelor obținute în domeniul psihologiei experimentale, s-a dovedit că primele impresii rămîn cel mai puternic întipărite. O interpretare neconformă, plină de greșeli, chiar dacă acestea sînt ulterior înlăturate, ar putea să reapară sub influența unei emoții, tocmai cînd pianistul se află pe estrada de concert.

Cît timp există greșeli sub raportul exactității sunetului, a ritmului și a digitației, nu putem considera ca terminată etapa întîi de studiere. Numai cînd elevul reușește să cînte corect și curgător, putem accelera mișcarea, revenind însă din cînd în cînd la cea inițială sau la o mișcare mai moderată.

Procesul de *automatizare* a mișcărilor capătă cu timpul o importanță tot mai mare, în sensul că mîna reușește să execute *tehnic* notele fără o concentrare de amănunt a atenției. Această automatizare se obține prin exerciții repetate, astfel încît funcția degetelor se creează fără ca pianistul să mai fie preocupat de realizarea tehnică a fiecărei mișcări în parte. Mîna trebuie să-și obțină acel automatism fin, ca rezultat al educației tehnice, al gîndirii și al voinței creatoare artistice (*«künstlerischer Klangwille»*) care îl caracterizează pe adevăratul interpret. Mișcările mîinii trebuie să fie în armonie cu gîndirea și simțirea pianistului, ca și cînd întreaga lui ființă ar participa la cîntat.

Automatizarea mișcărilor degetelor merge mai ușor dacă elevul între timp a memorizat *melodia* piesei. De aceea, memorizarea notelor se face întîi *auditiv* și abia în urmă se cîntă la pian. Ea se va face în mod *activ*, urmărind în mic tendințele de *direcție a liniei melodice* sau mergînd de la o privire de ansamblu a întregului înspre detaliu.

După ce elevul a reușit să cînte din memorie piesa la pian, procedînd mereu frază cu frază, el va deschide din cînd în cînd notele pentru a controla dacă nu s-au strecurat inexactități.

În *etapa a doua de lucru*, cînd pianistul este în stare să cînte curgător și cu o bună sonoritate, se poate mări și viteza (dacă este cazul).

Pentru o mai mare siguranță a cîntatului și pentru obținerea vitezei, în cazul cînd ar fi vorba de pasaje mai grele din punct de vedere tehnic, se poate utiliza și *metoda transformărilor ritmice*. Pe o treaptă superioară de dezvoltare pianistică unii virtuozi folosesc în anumite cazuri transformări *melodice* și chiar transformări ale structurii *armonice* (F. Busoni), ca mijloc de a-și promova tehnica și siguranța execuției. Nu trebuie însă uitat că pe primul plan rămîne totdeauna *dezvăluirea conținutului de idei și sentimente*.

Piesa se va cînta apoi în diferite maniere tehnice (*staccato*, *legato*, *non legato* etc.) cu diferite *nuanțe dinamice*, eventual *transpunînd-se* exercițiul, cu ajutorul imaginației auditive a elevului, și în *alte tonalități*.

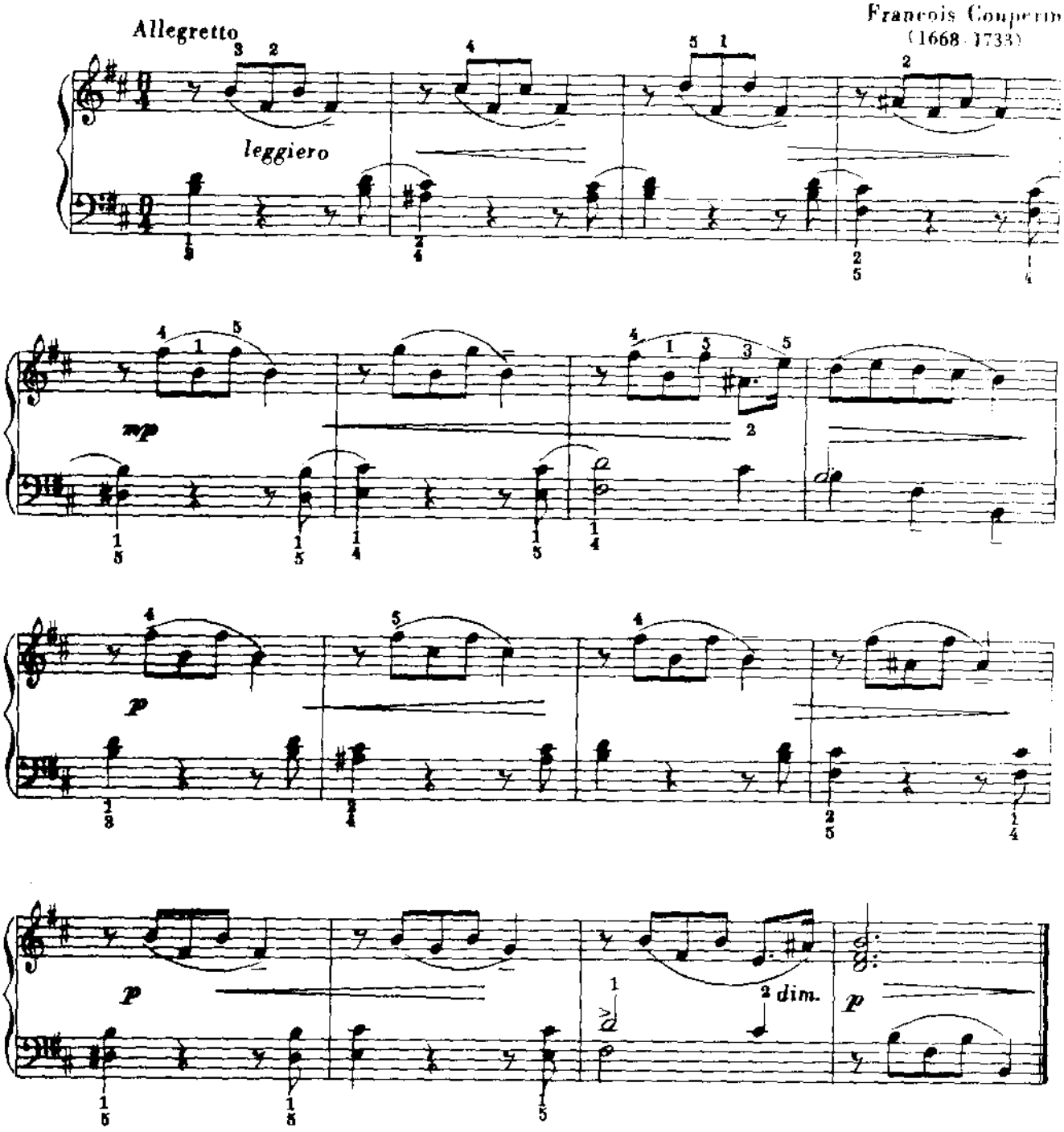
După terminarea acestei a doua etape, pianistul trece la *faza finală* a studierii. Tot ce a studiat minuțios pînă acum în mișcare lentă, îl va cînta în tempoul normal, aprofundînd și dezvoltînd *imaginea muzicală*.

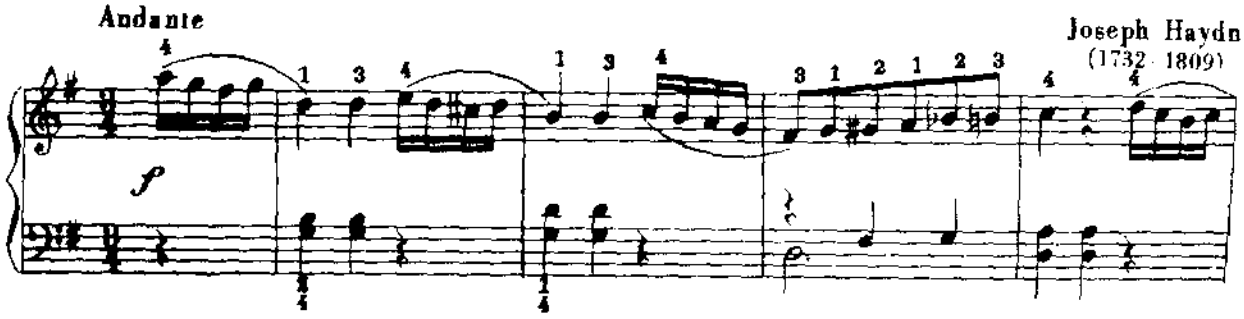
Este foarte important să nu lăsăm niciodată un copil să cînte piese pe care nu le poate înțelege, nu le poate *imagina*. Să nu uităm însă că problema *interpretării* nu se pune decît după ce pianistul este stăpîn pe deprinderile motoare. Eliberarea conștiinței de dificultățile tehnice asigură o mai bună concentrare a acesteia asupra concepției artistice.

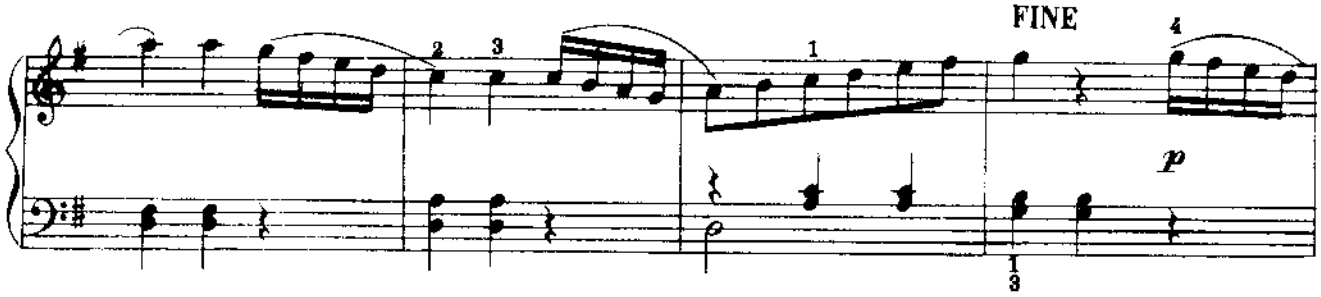
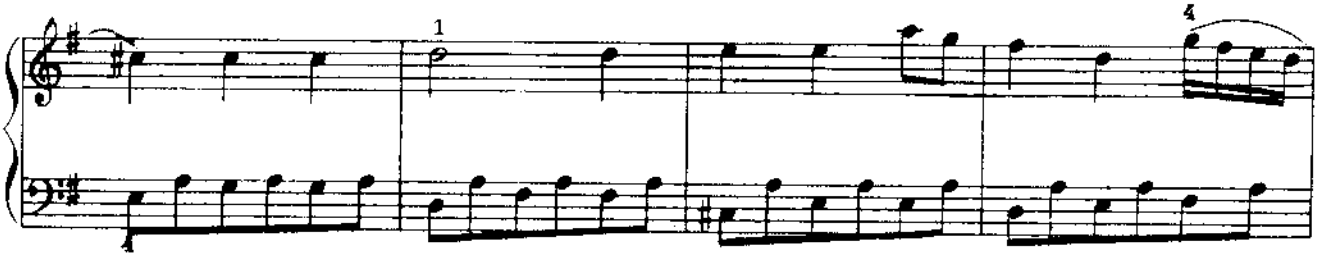
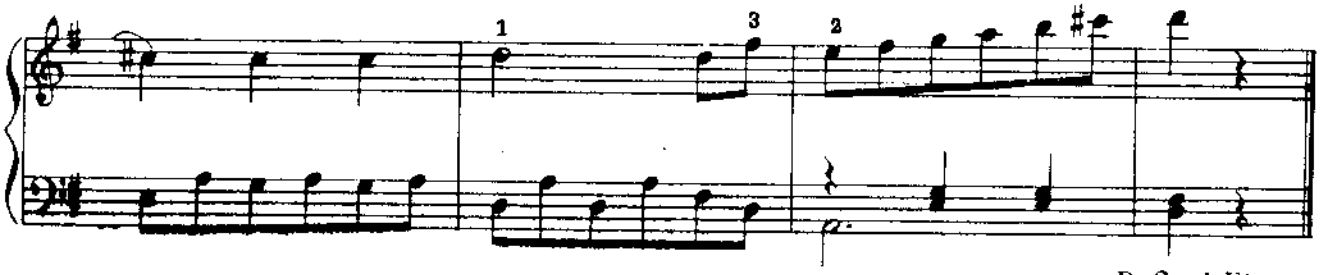
Înainte de examen sau de concert, pianistul va evita să cînte mult, aceasta pentru a-și putea păstra întreaga prospețime emoțională.

ANEXA I

Piese pentru pian din literatura universală

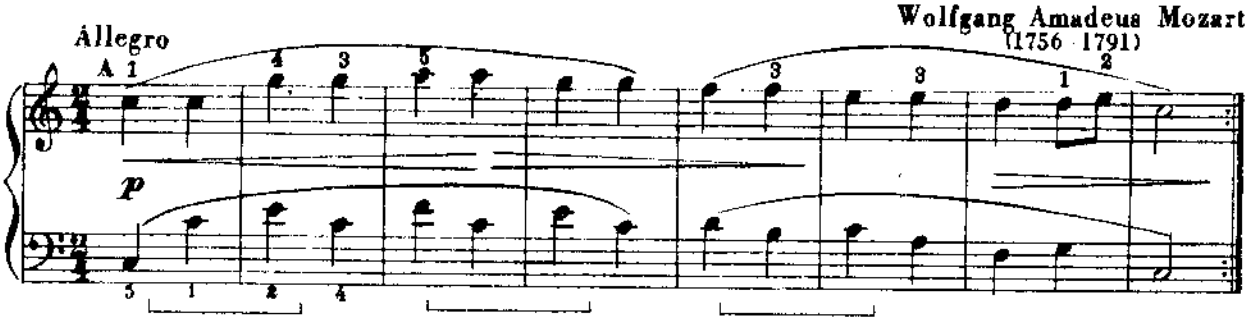
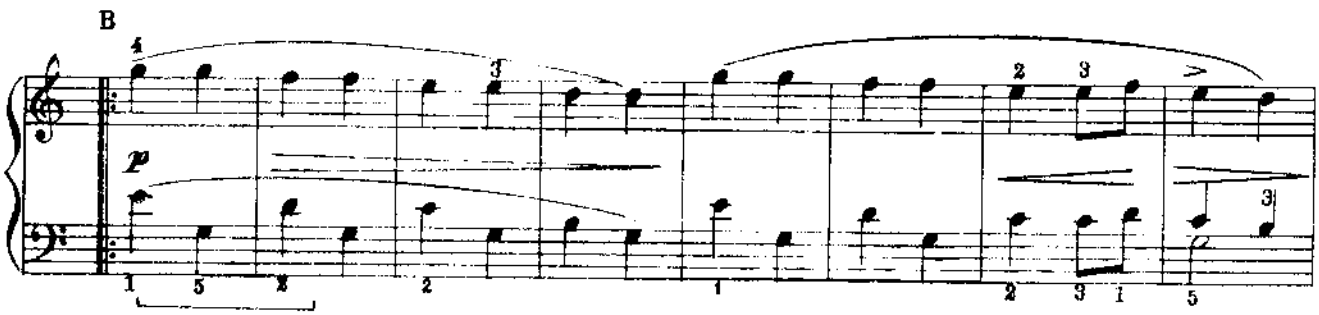
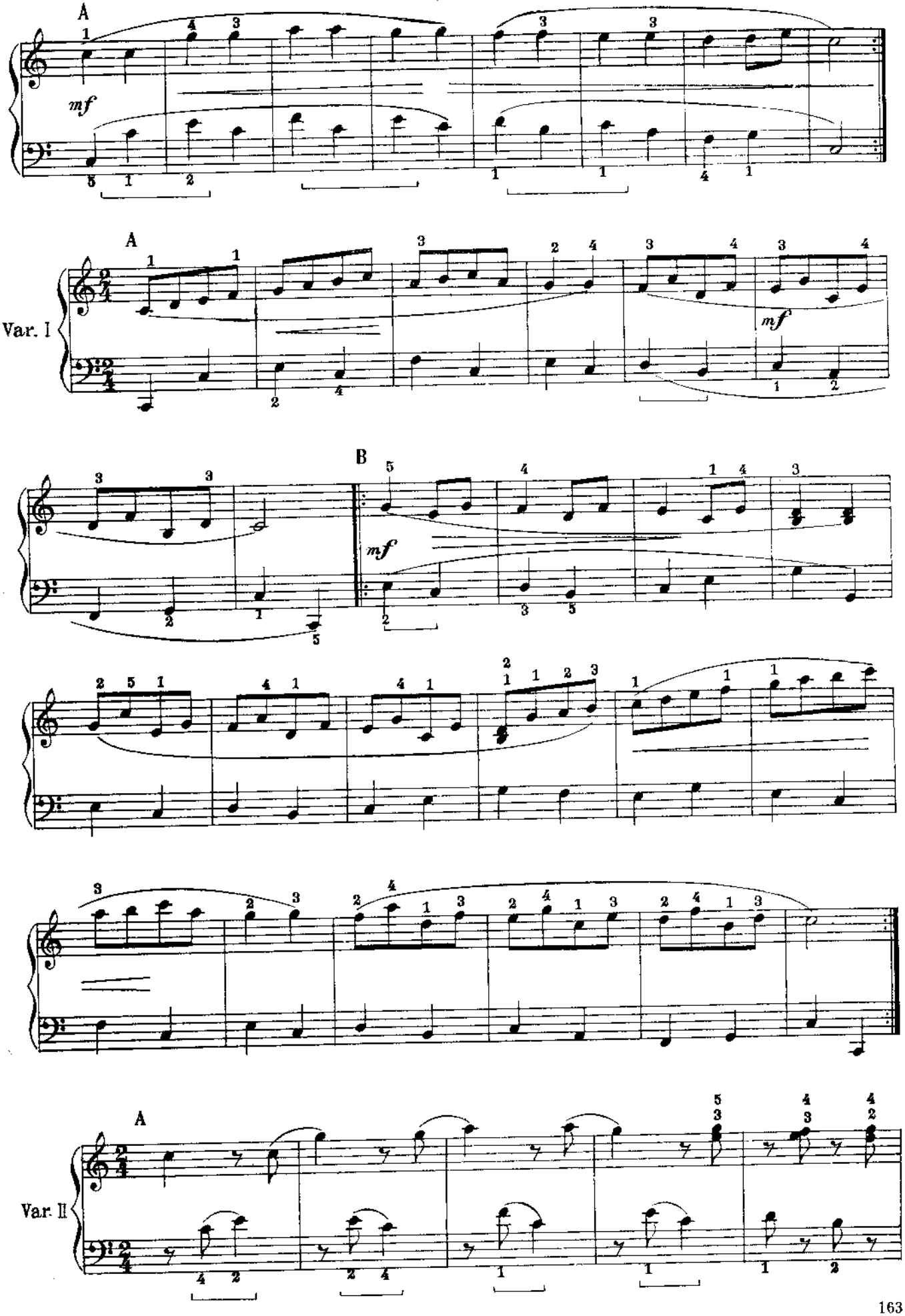
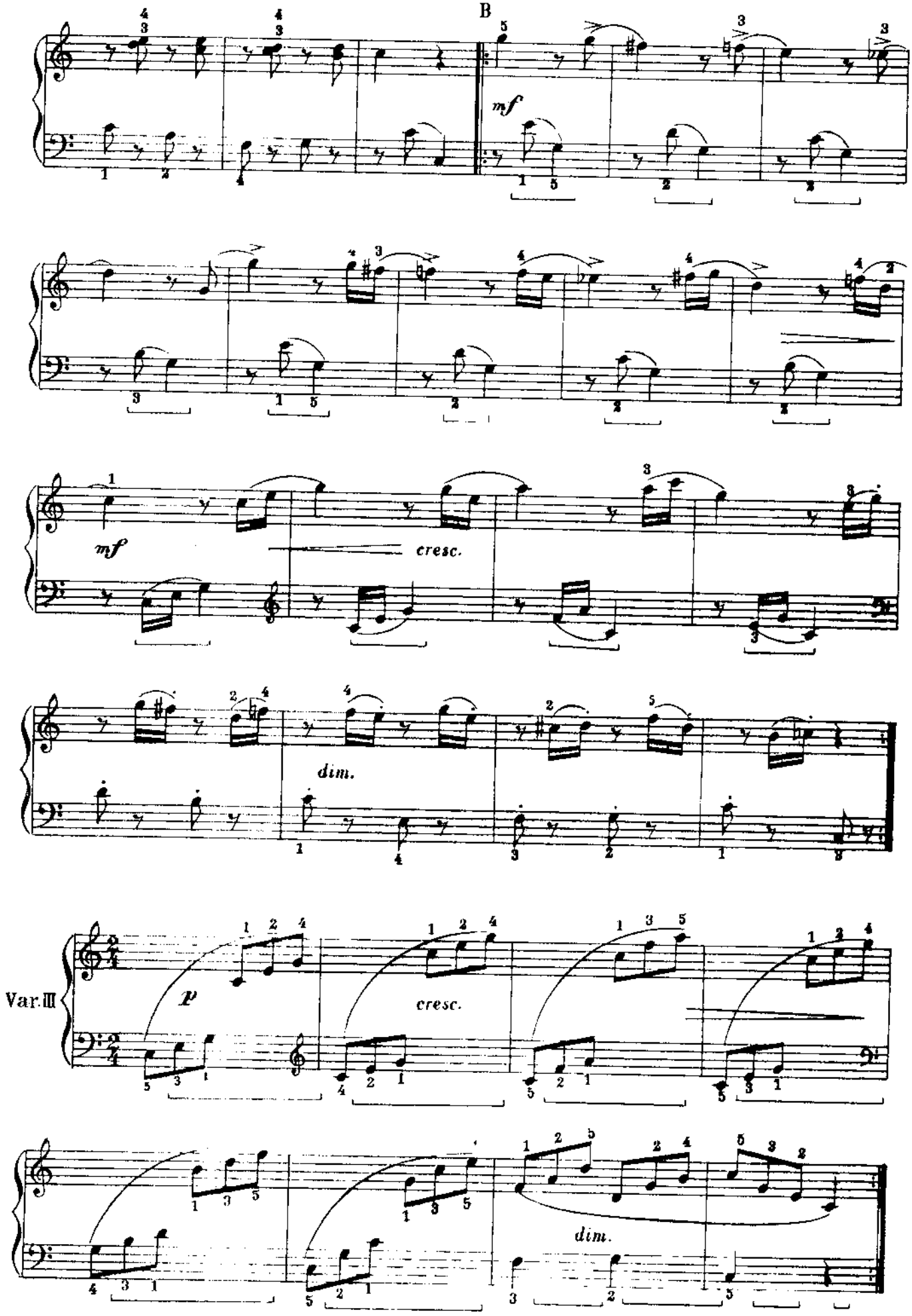
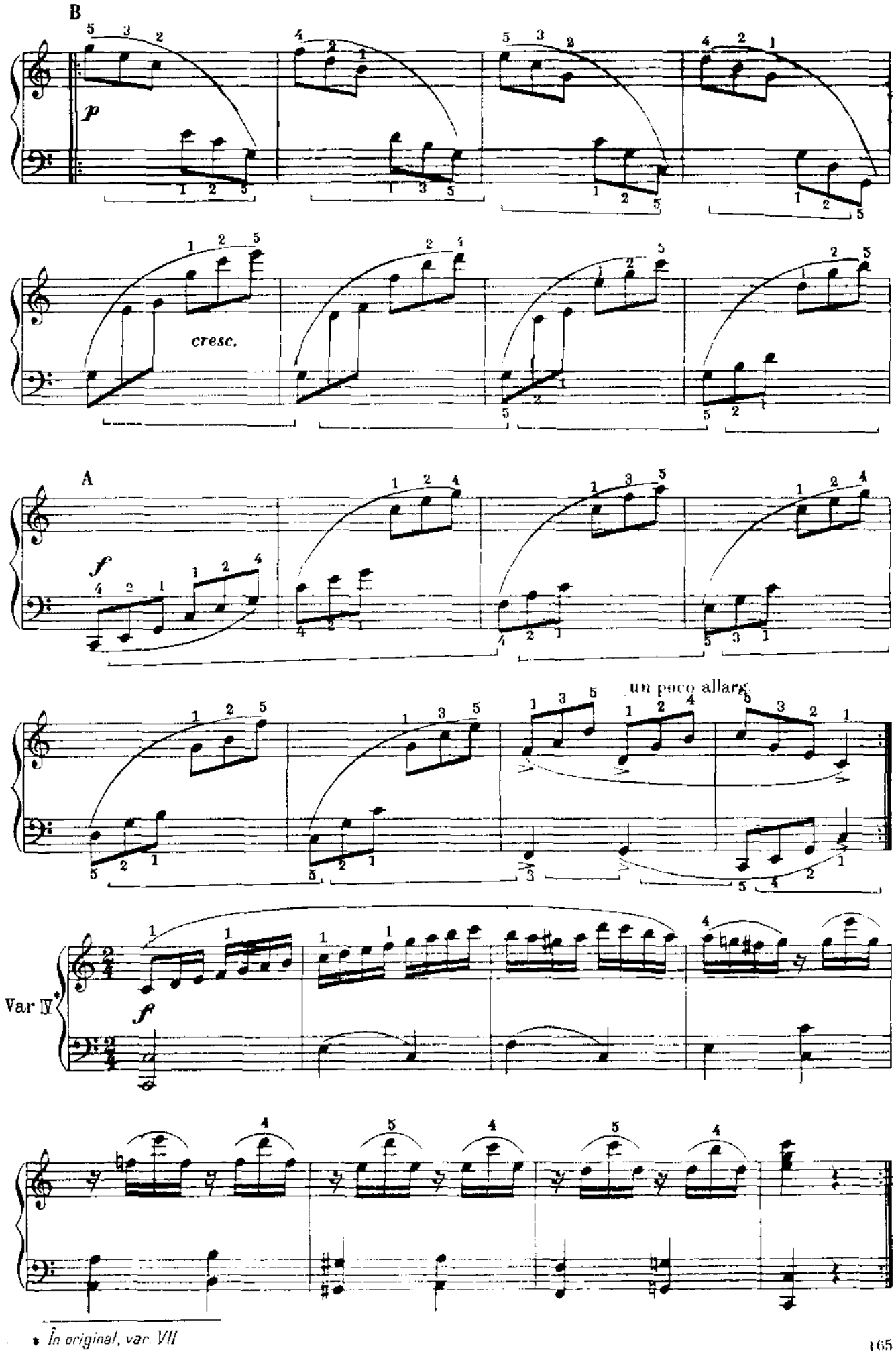
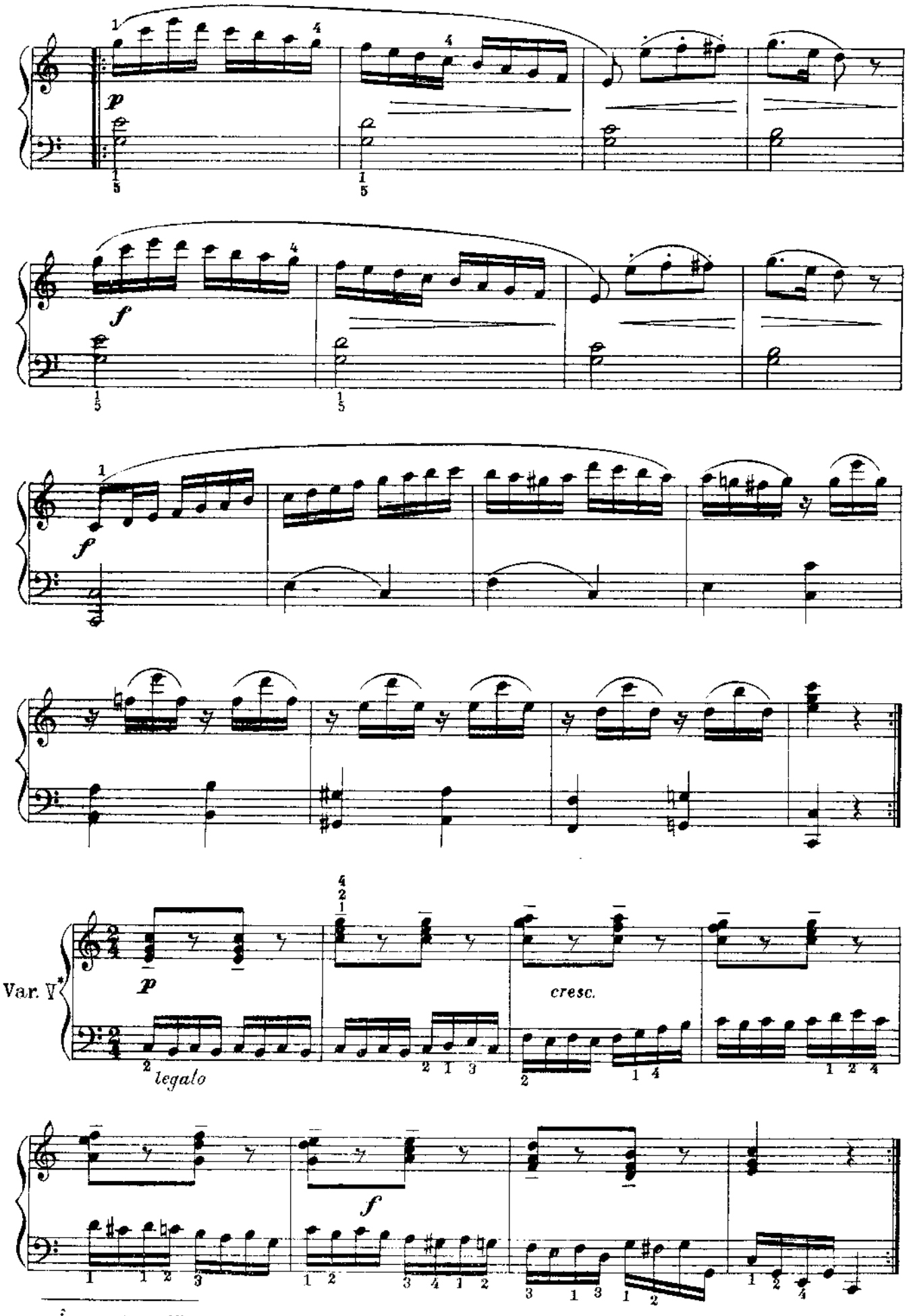
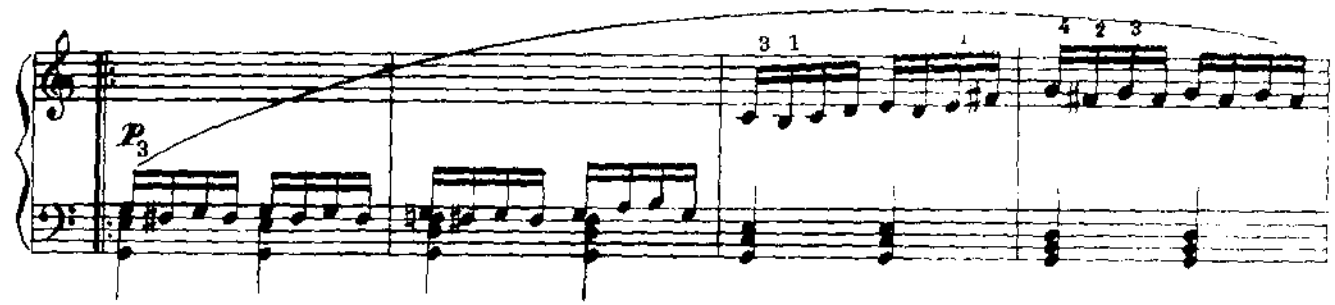
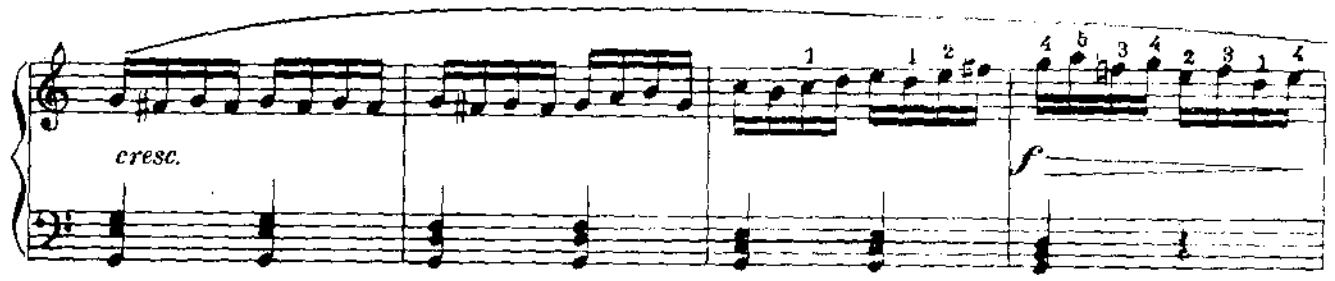
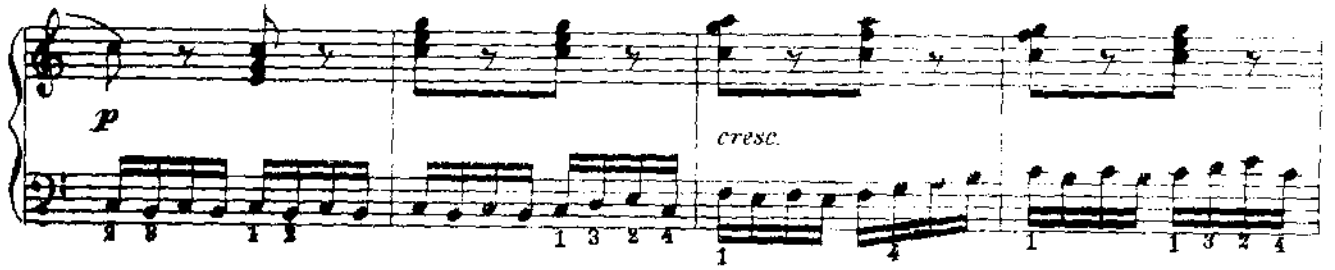
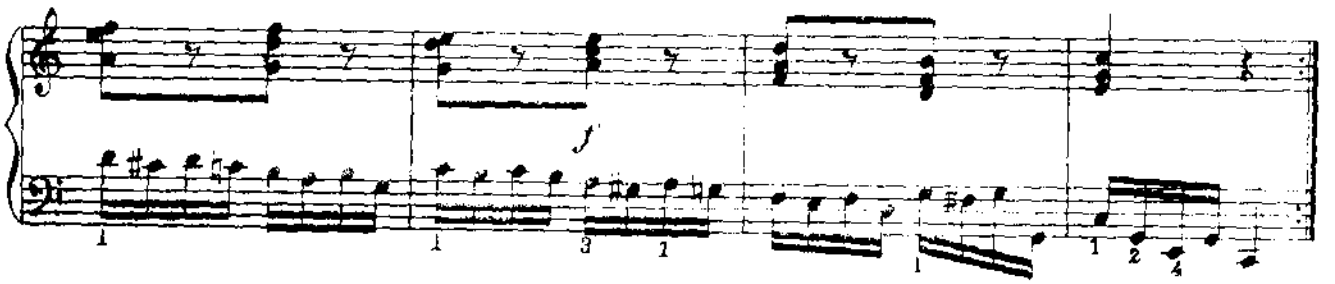
Cucul

Menuet





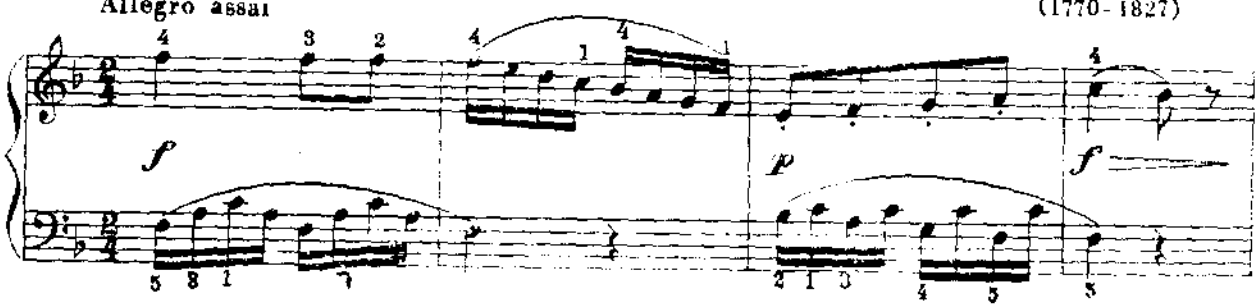
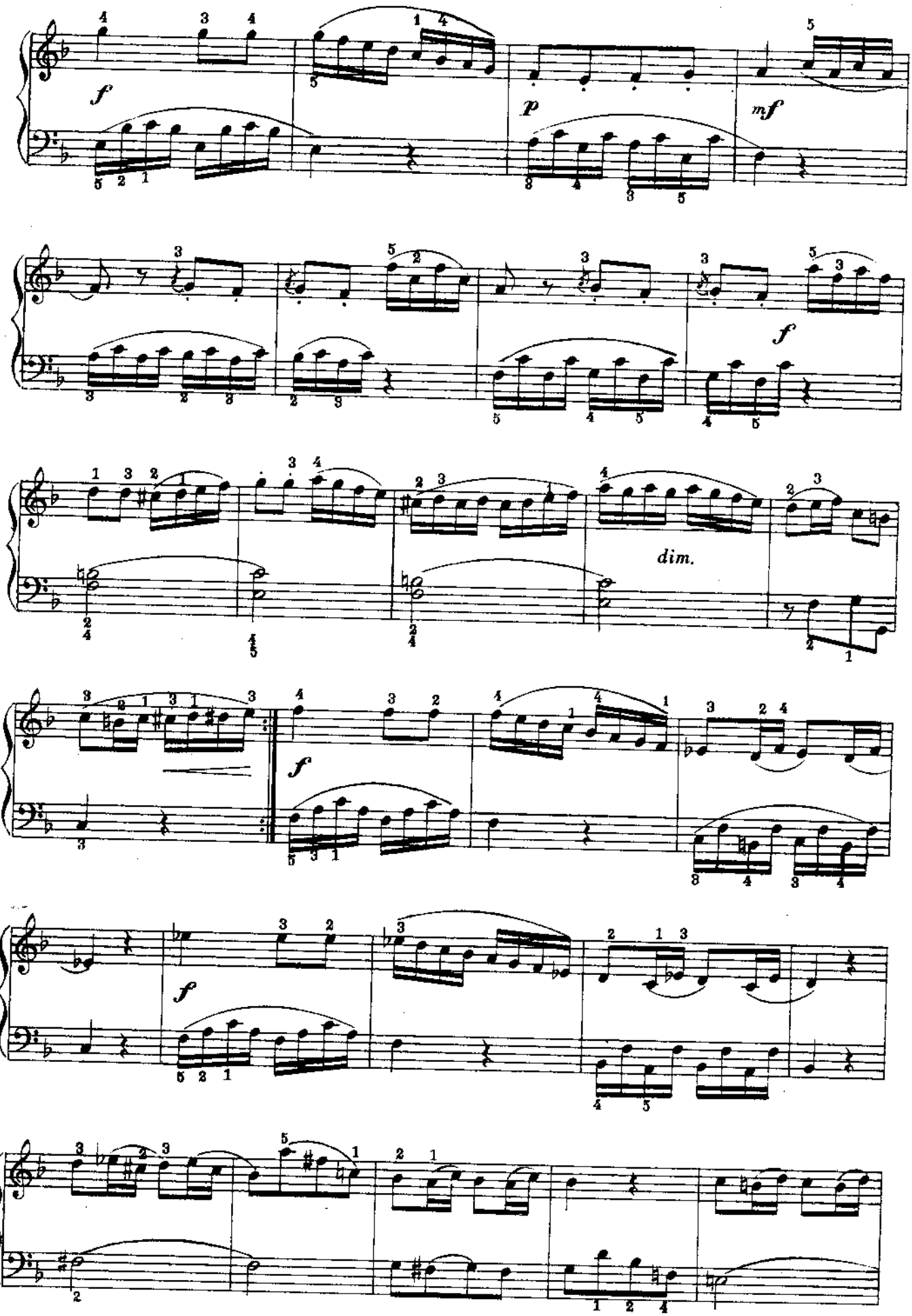
D. C. al Fine

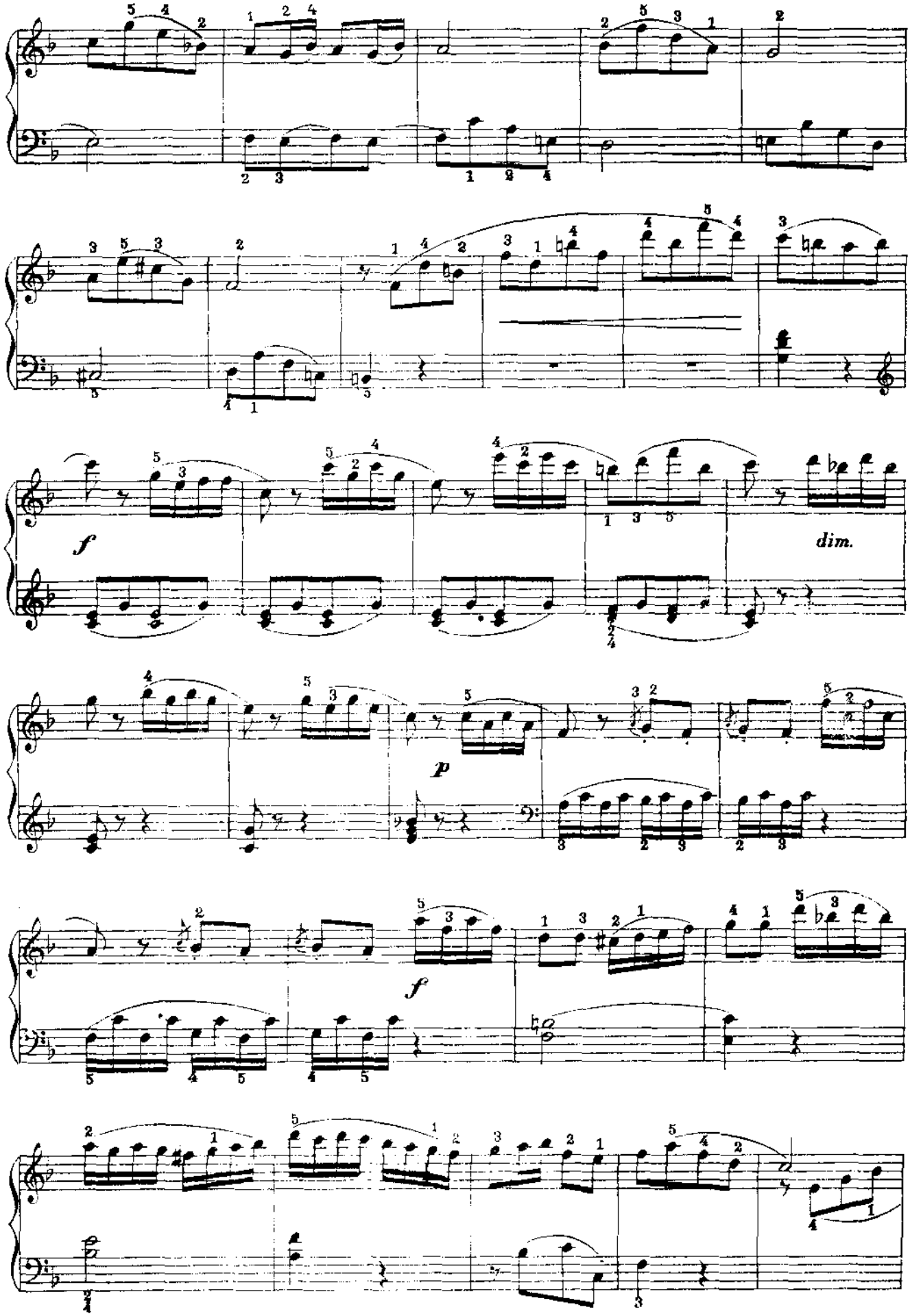
Variaţiuni pe o veche melodie franceză

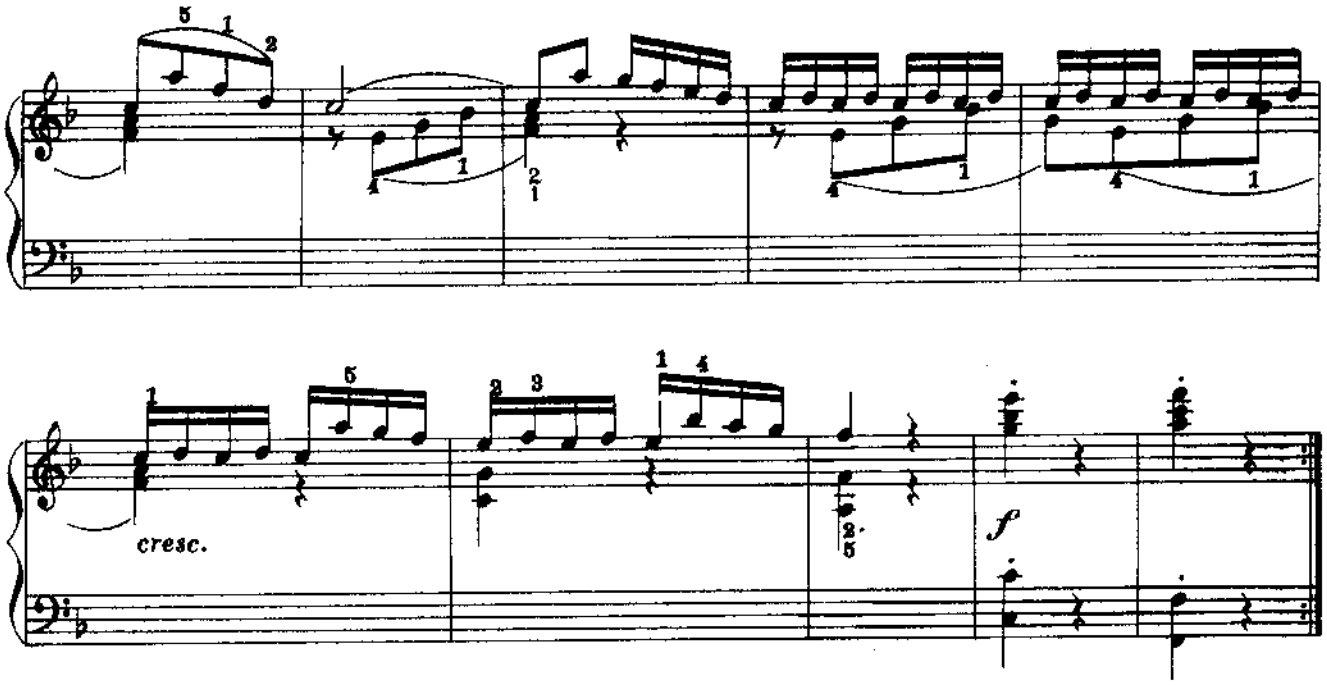
Wolfgang Amadeus Mozart
(1756–1791)

A
mf
A
Var. I
mf
B
mf
A
Var. II

B
mf
mf
cresc.
dim.
Var. III
p
cresc.
dim.

* In original, var. VII

* In original, var. VI

Sonatină

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

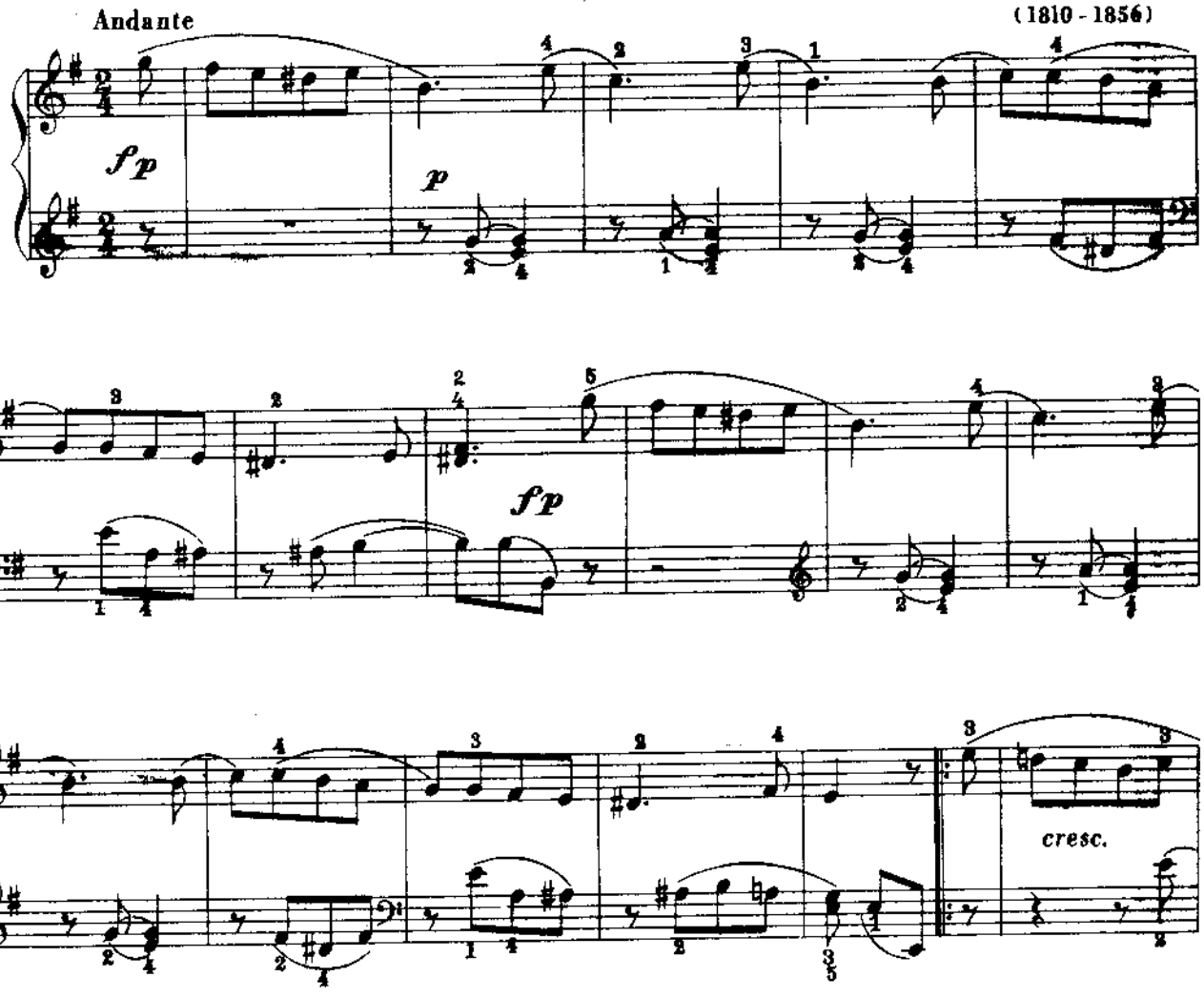
Allegro assai

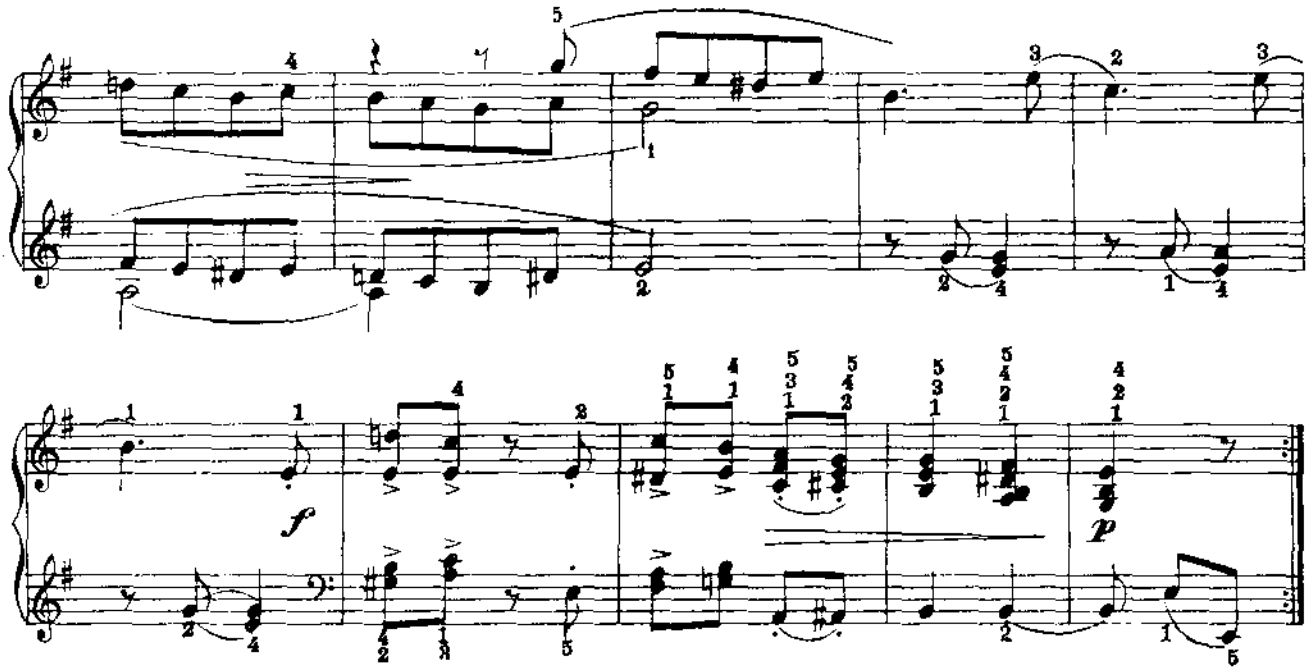


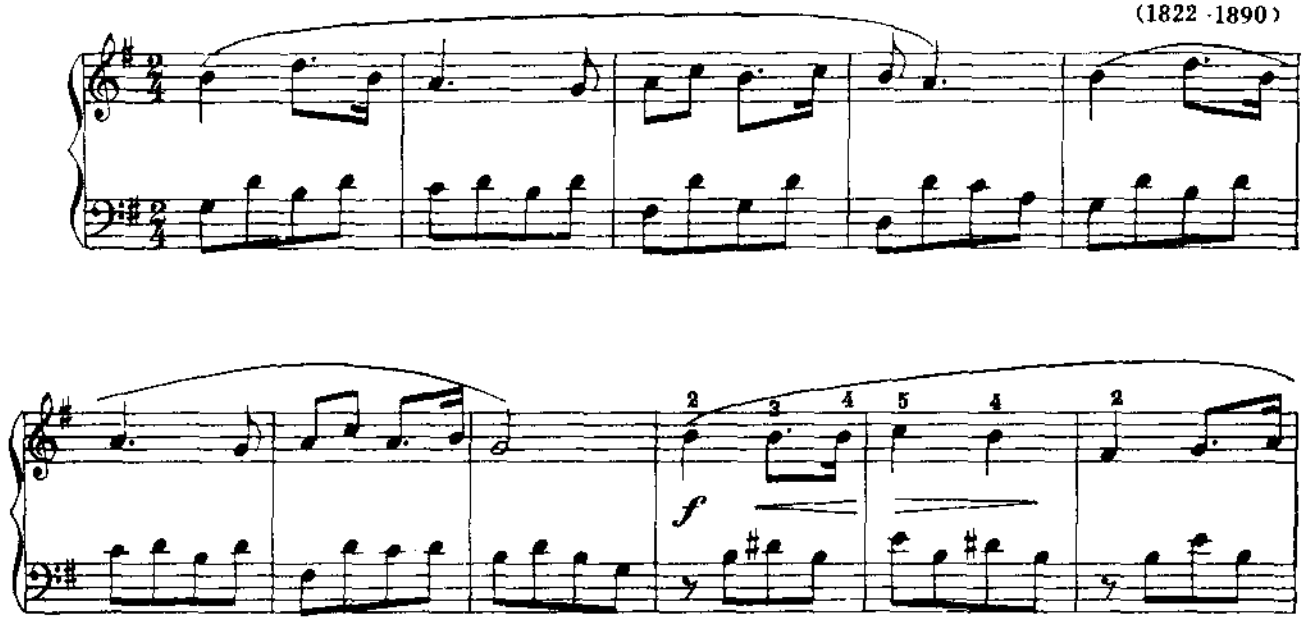
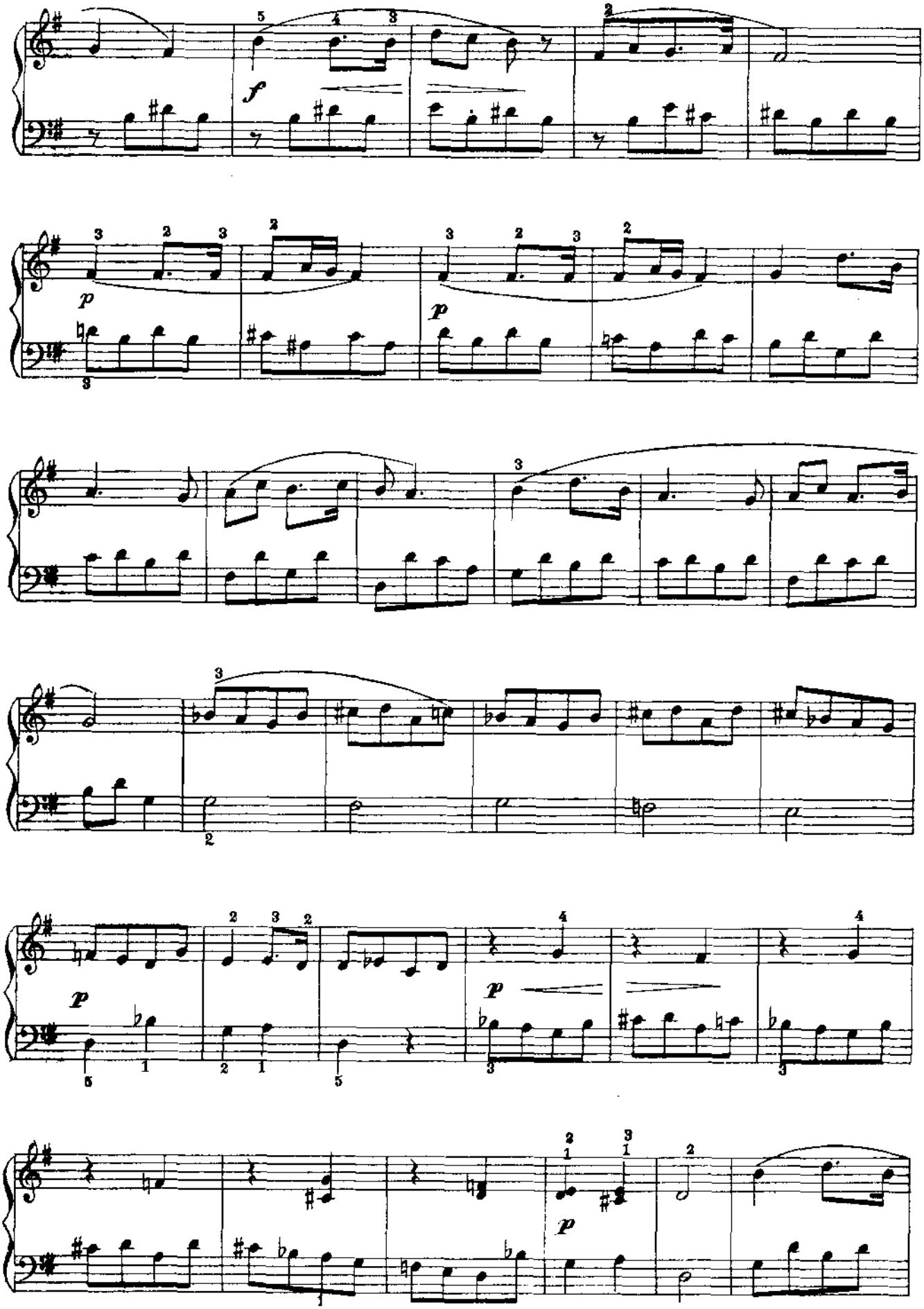
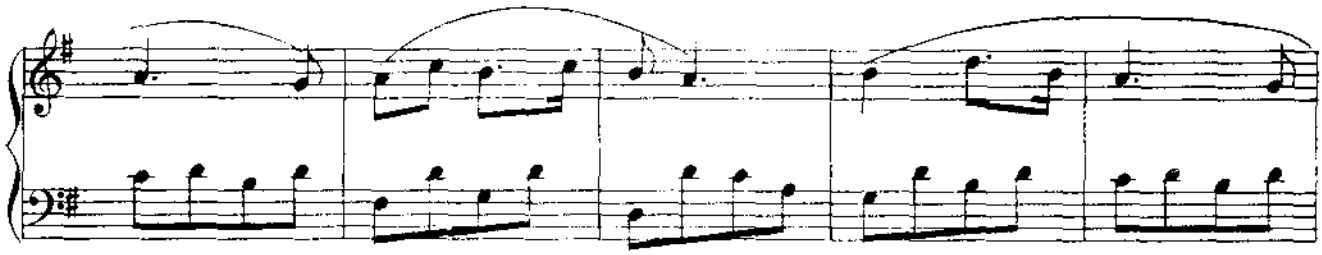
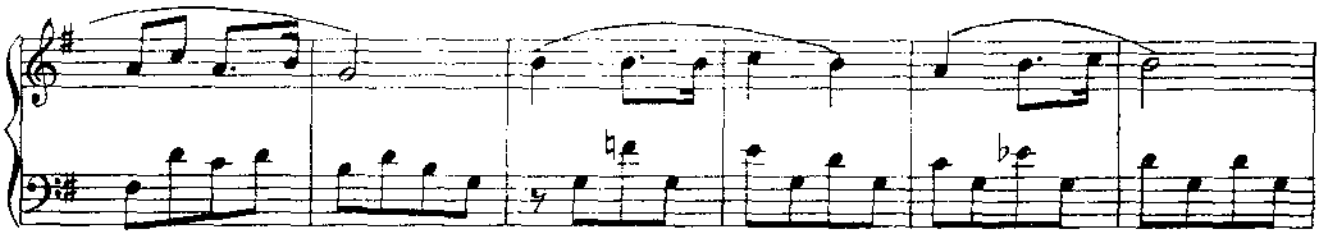
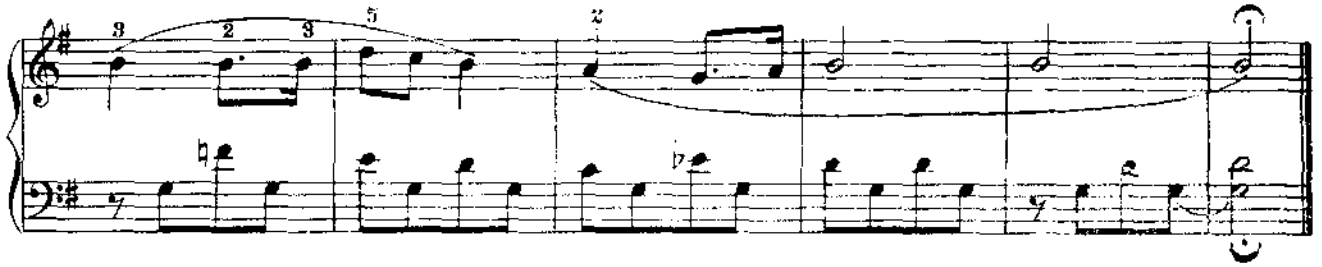
f
p
mf
f
dim.
f
f

f
dim.
p
f

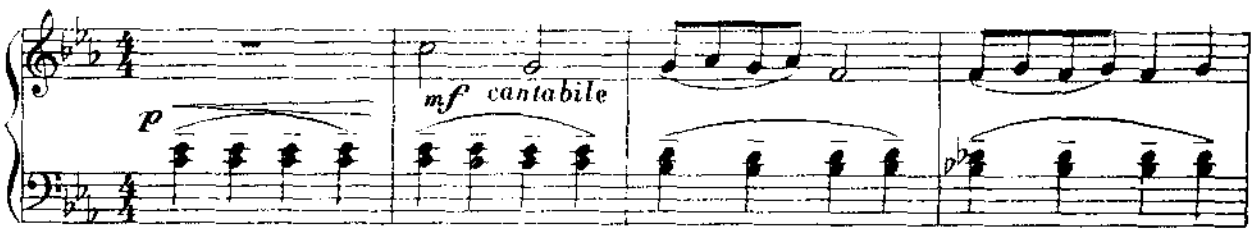
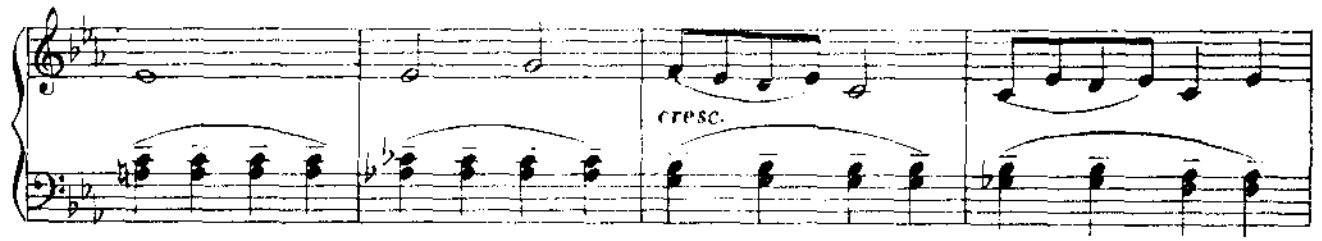
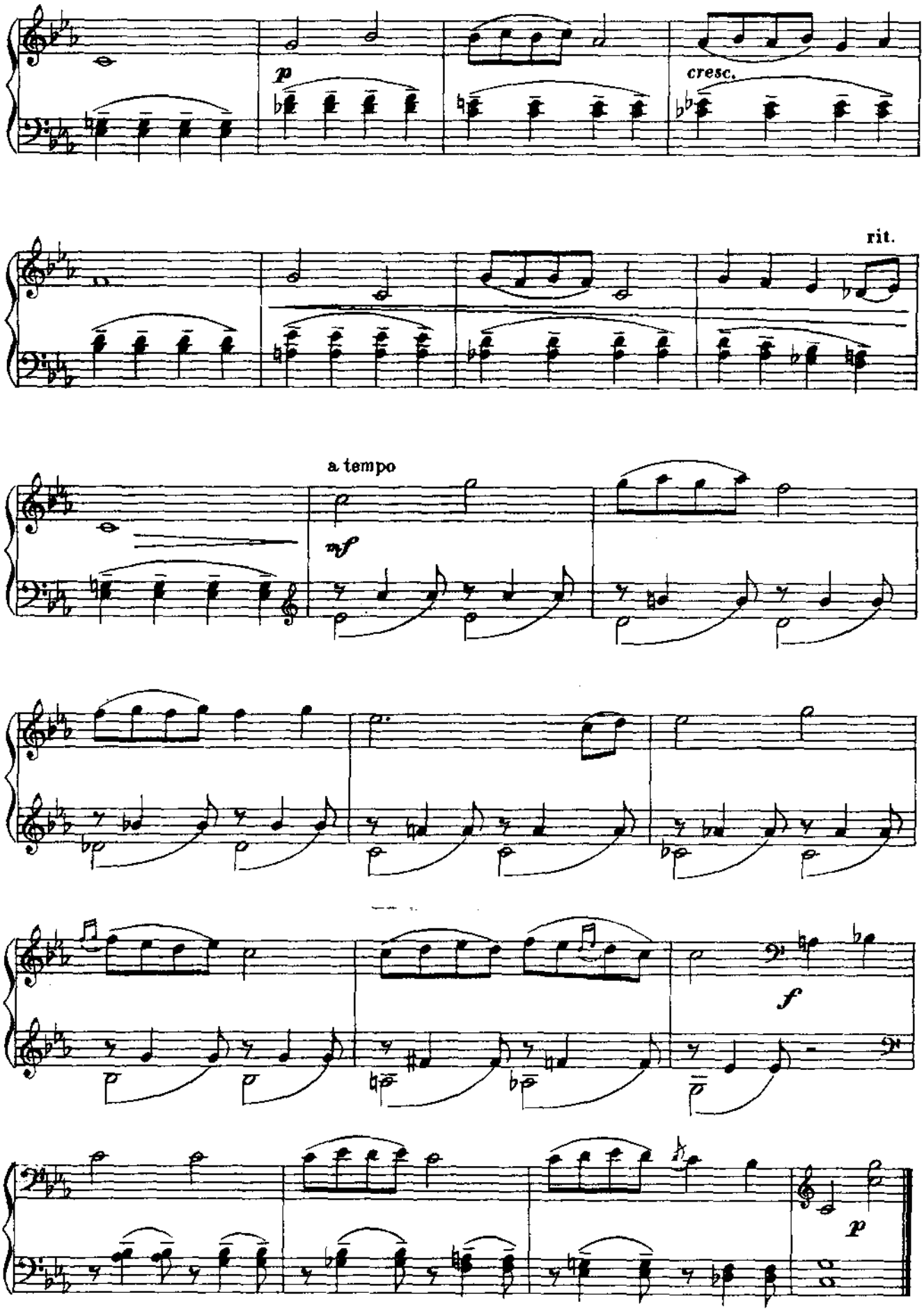


Prima durere

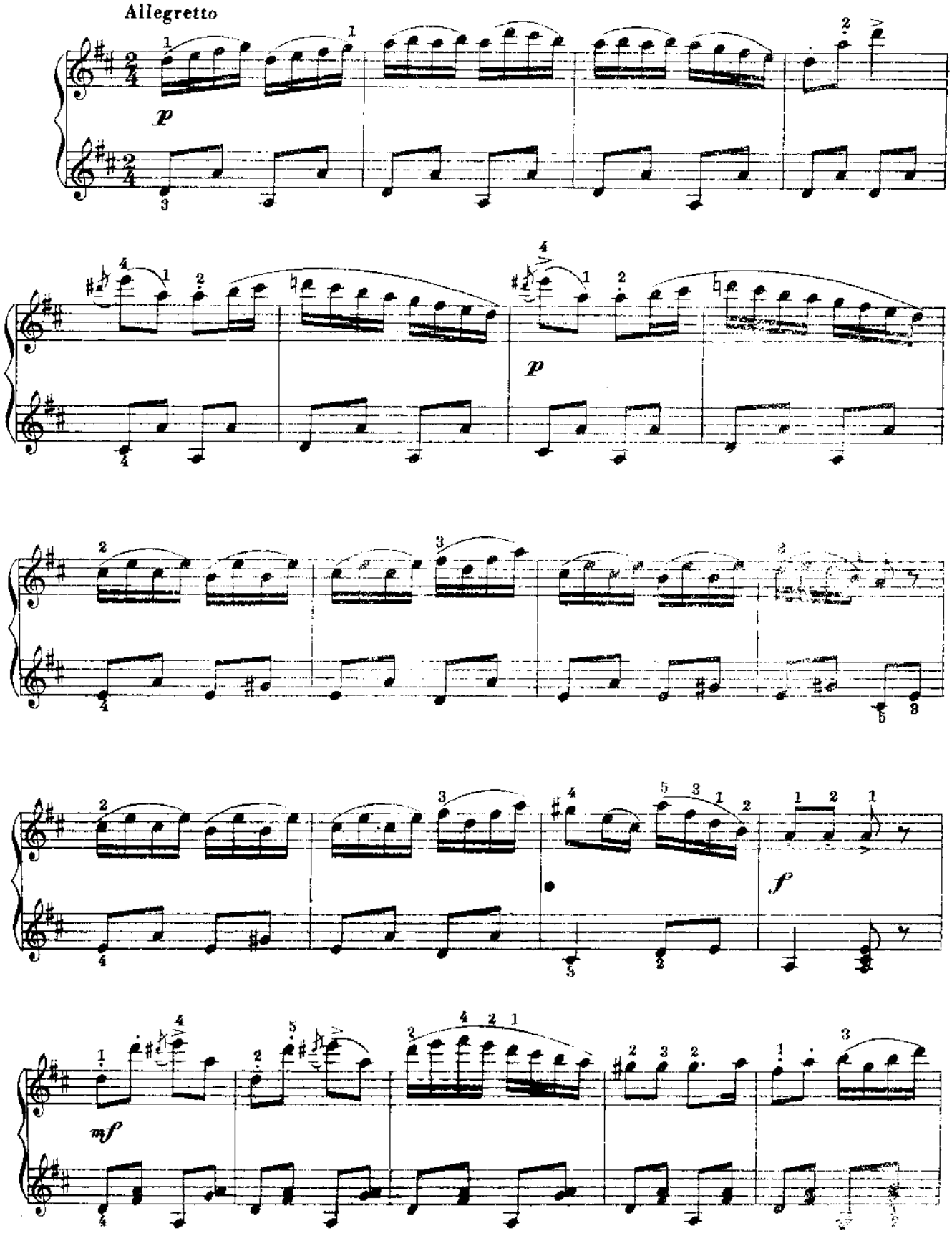
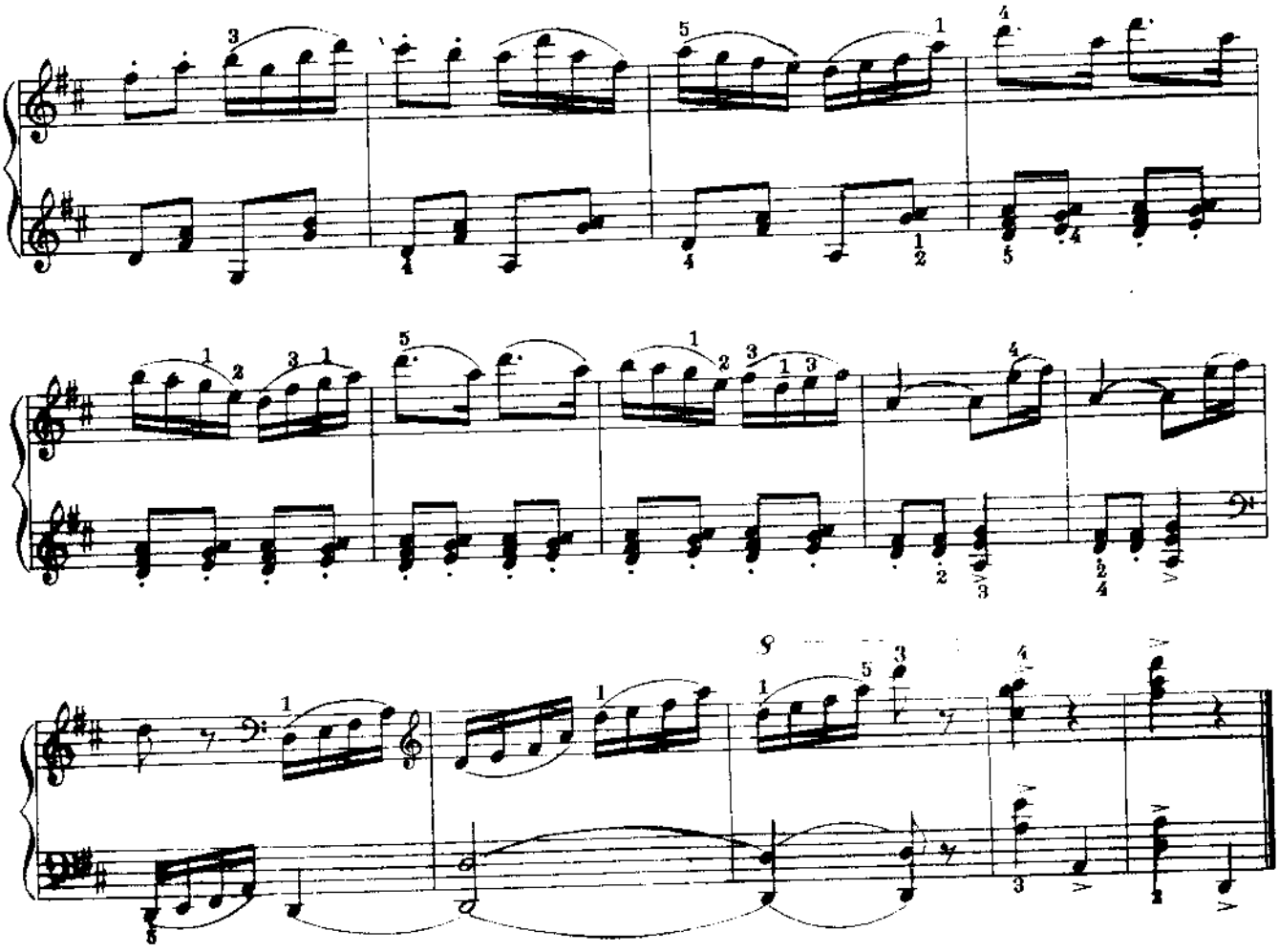
Robert Schumann
(1810 - 1856)

poco piu lento

a tempo

Cîntec trist

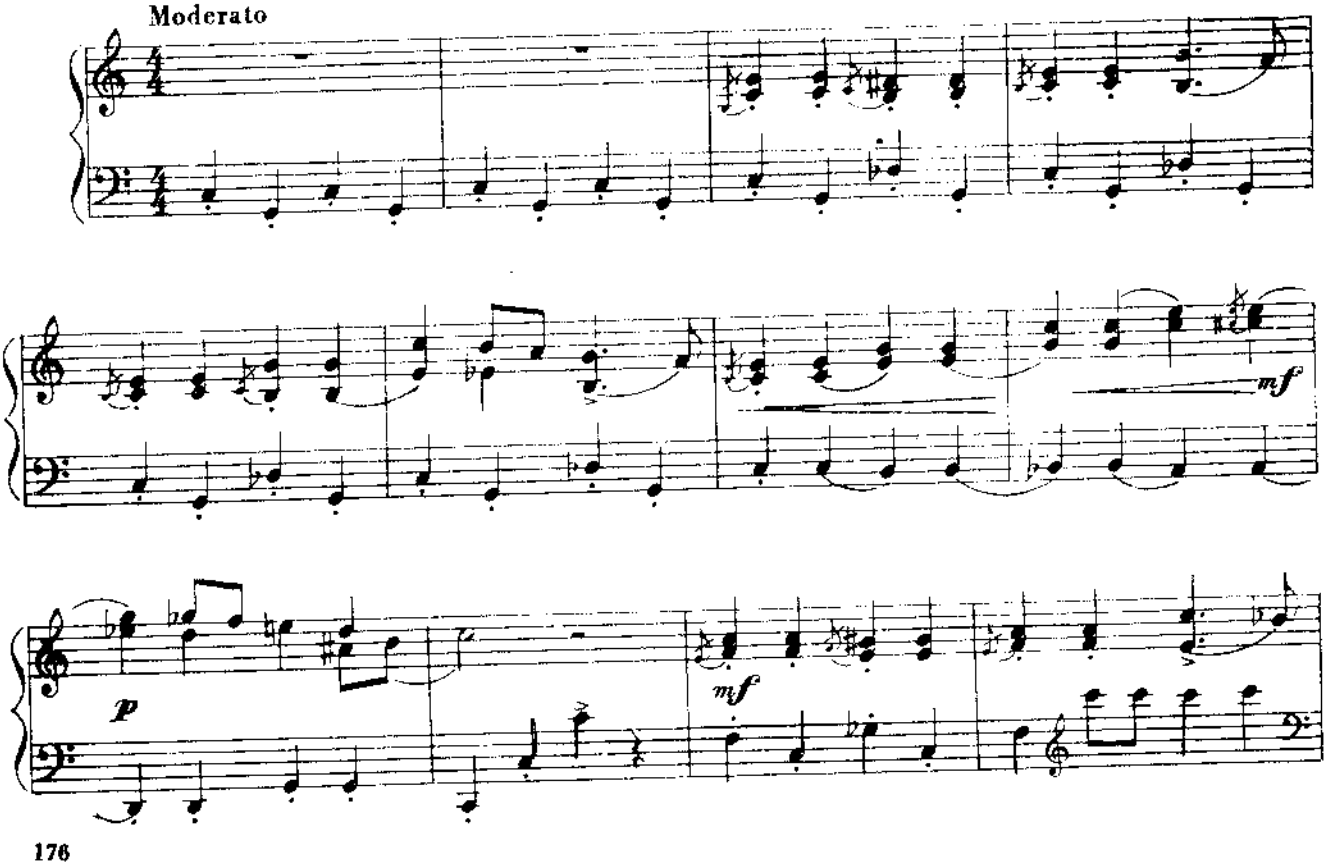
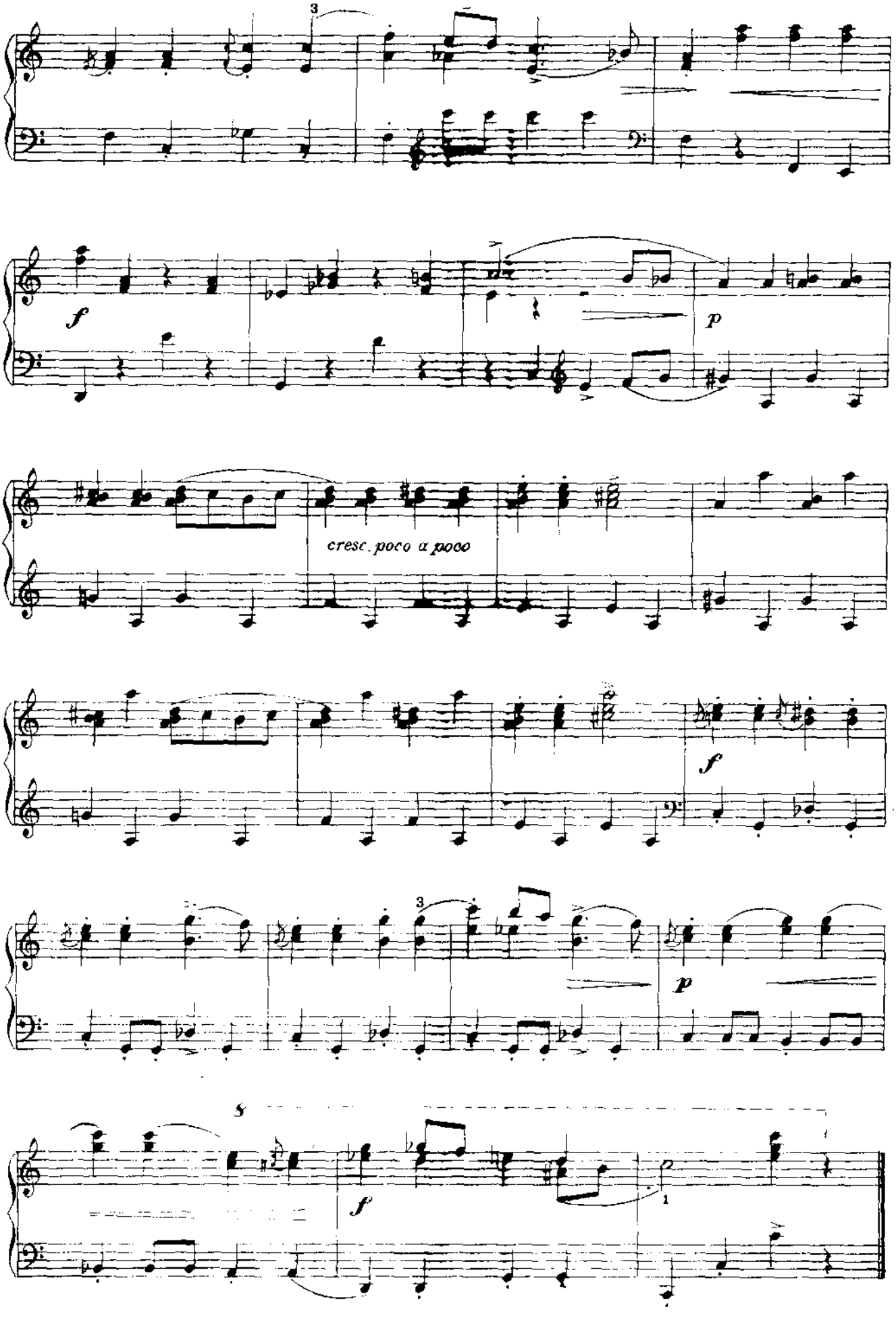
César Franck
(1822 -1890)

f
p
p
p
p

Andantino

Aram Hacіaturian

p
cresc.
rit.
a tempo
mf
f
p

Dans

Dmitri Șostakovici

Marş

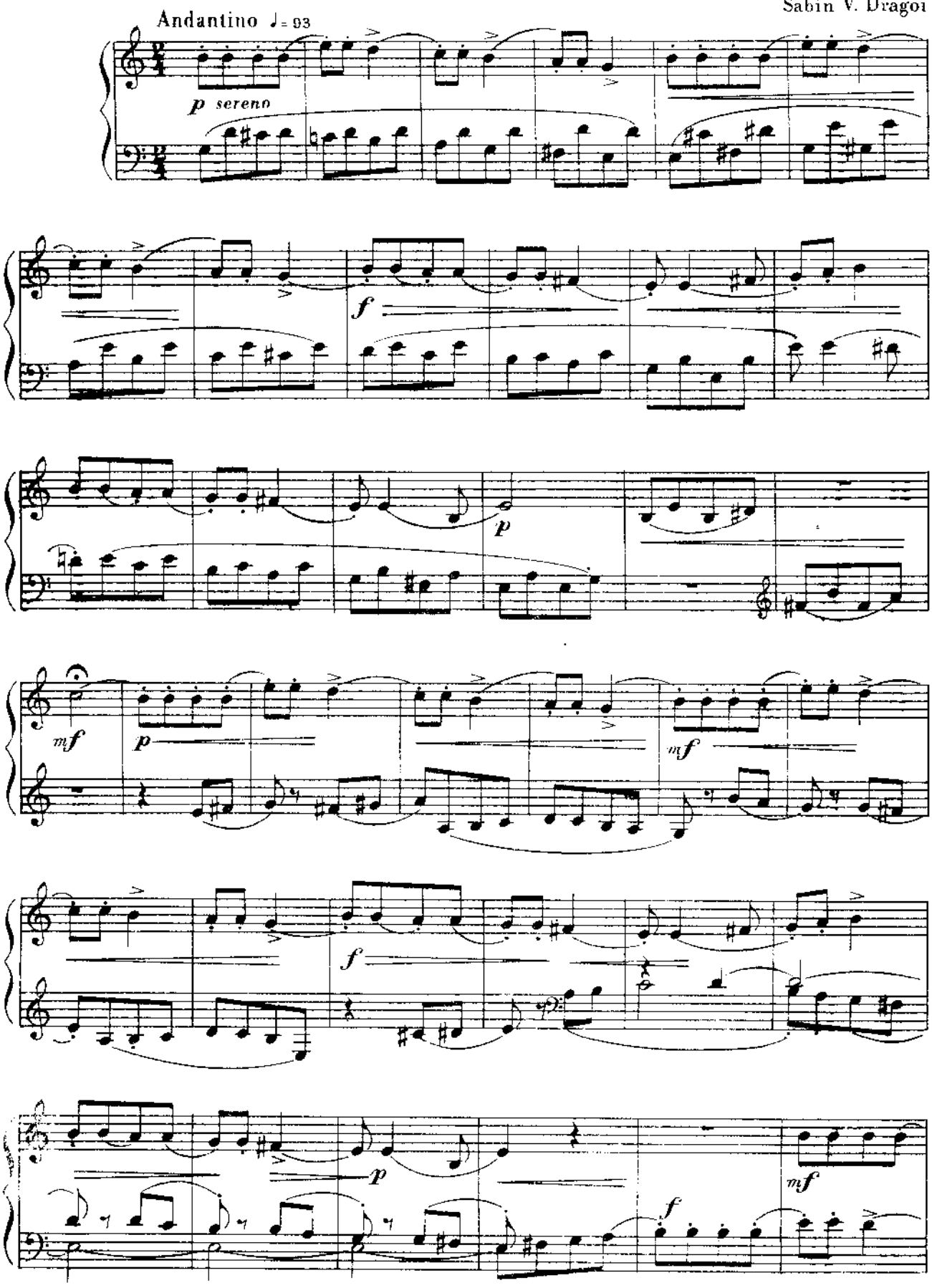
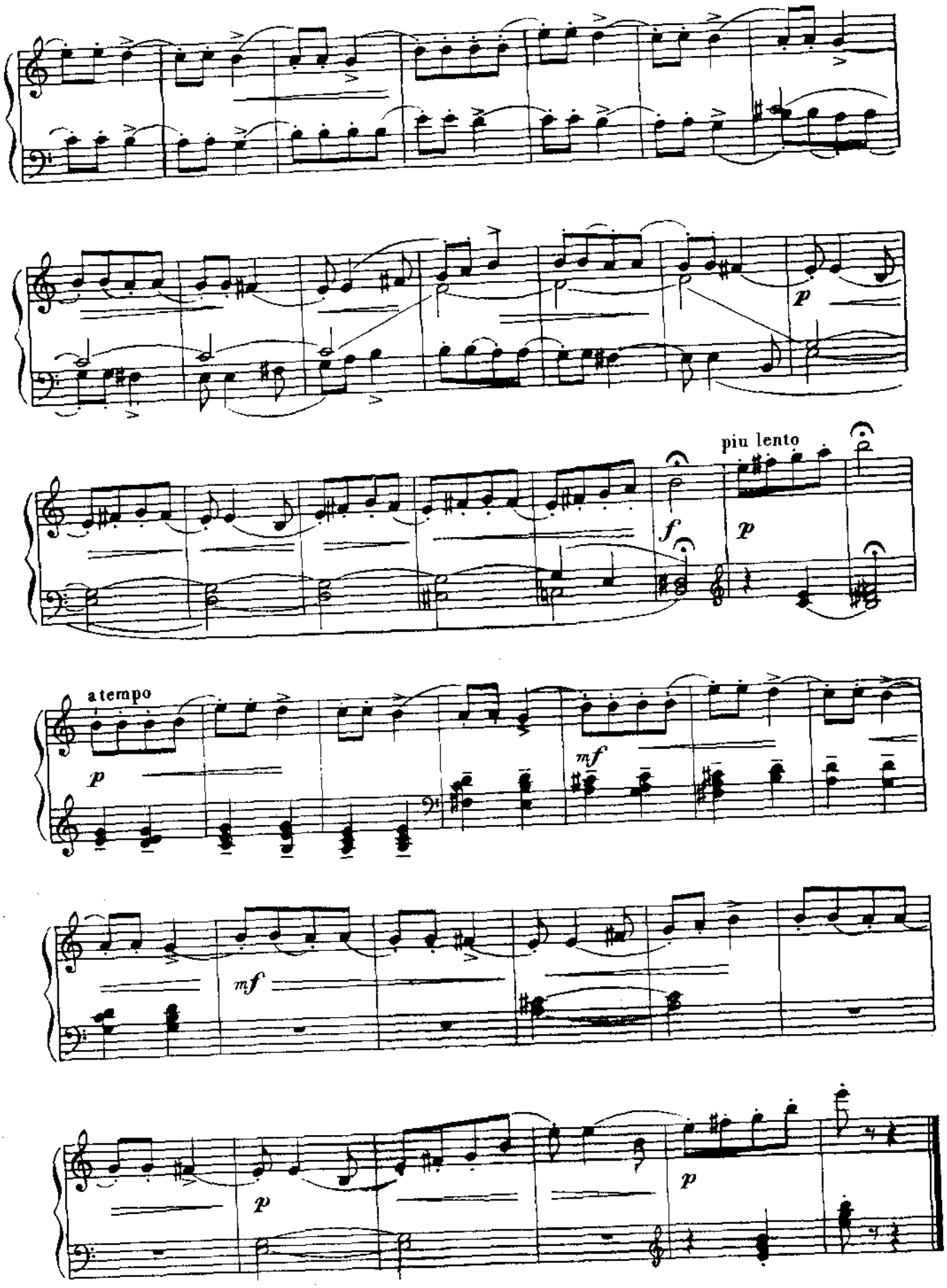
Serghei Prokofiev
(1891-1952)

Moderato

3
f
p
cresc. poco a poco
f
3
p
5
f
1

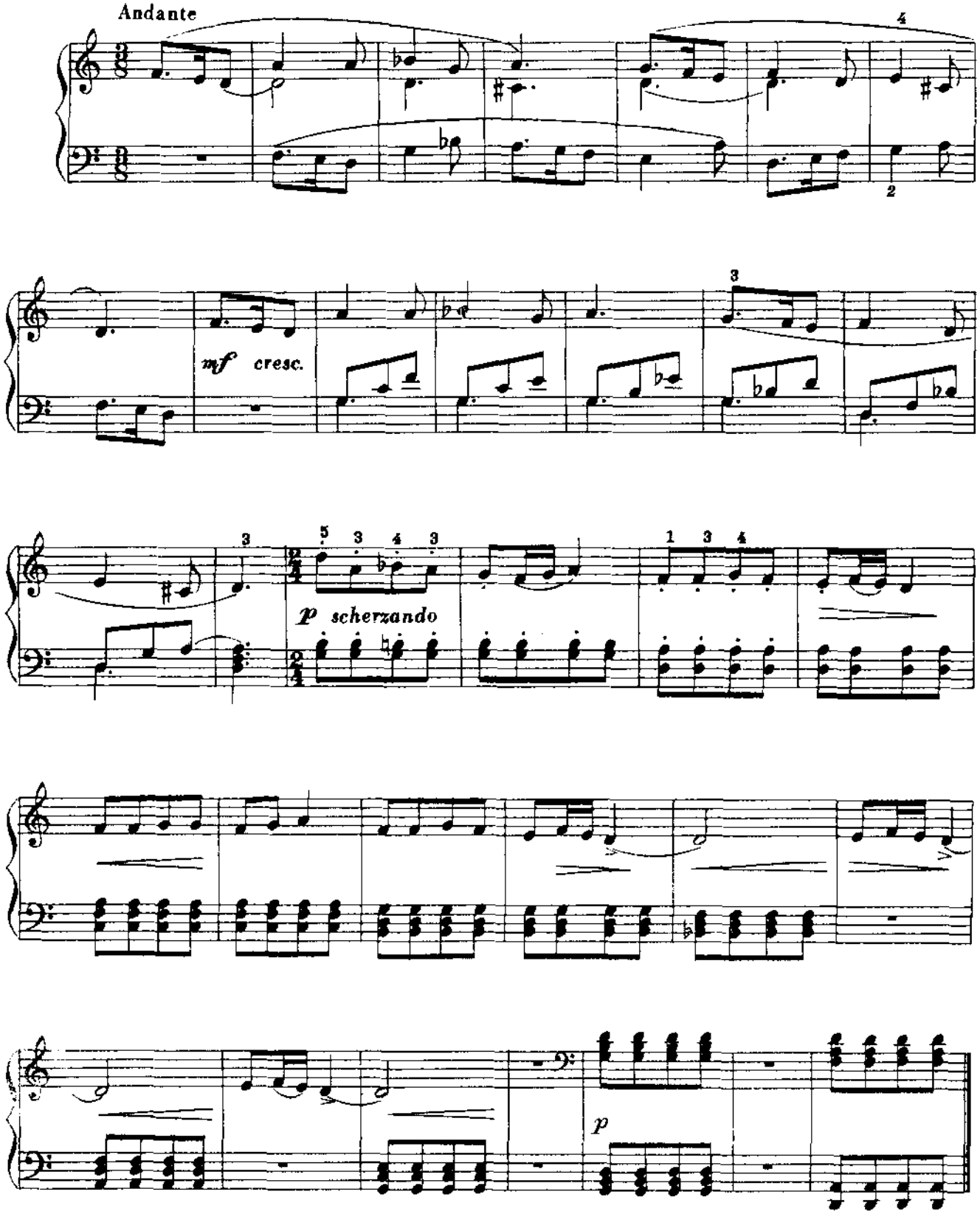
Miniaturi

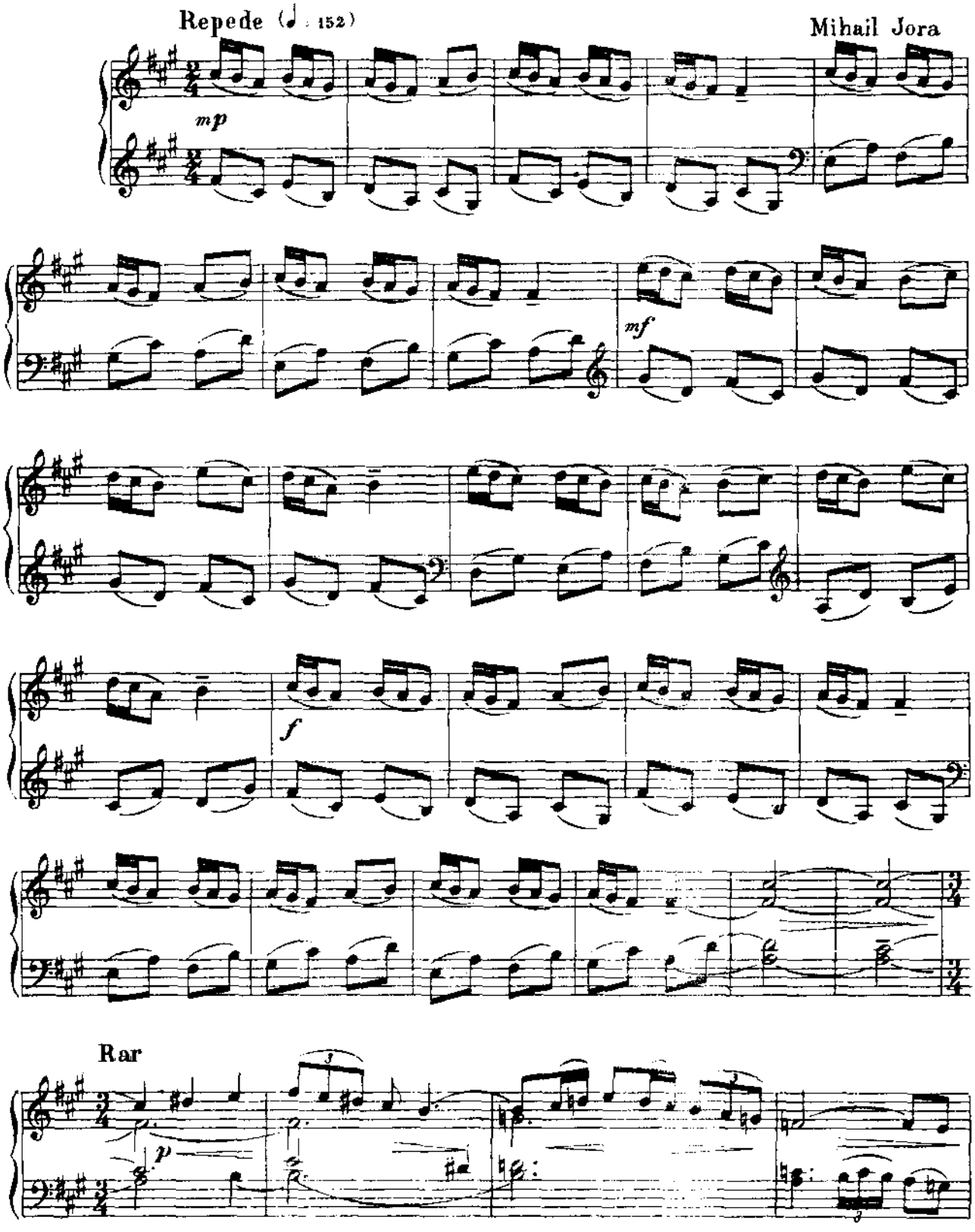
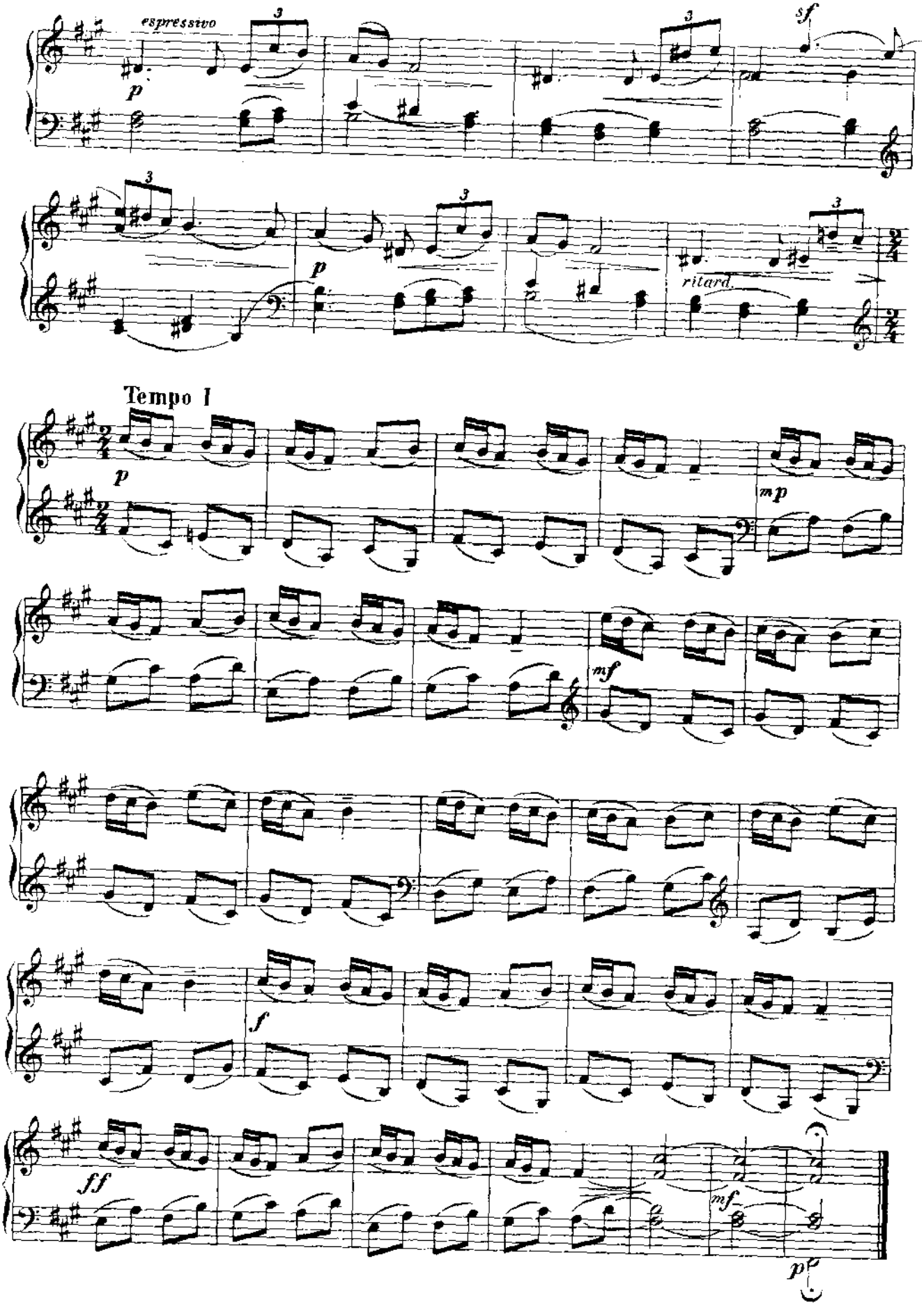
(Caietul I)

VI

Sabin V. Dragoi

p
piu lento
f
p
a tempo
p
mf
mf
p
p

Fa, Mariţo...

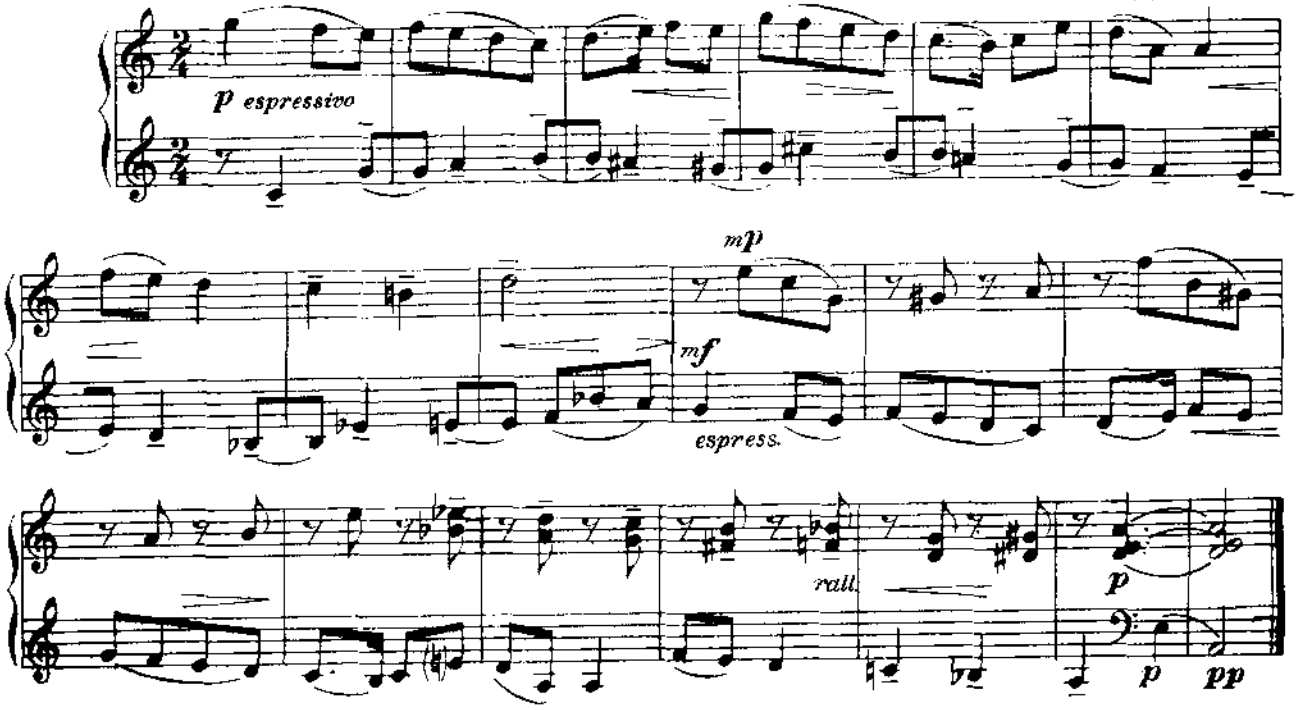
Sabin V. Dragoi

În scrîncîob

(Din „Poze şi Pozne", Caietul I)

espressivo
p
3
sf
ritard.
Tempo I
mp
mf
f
ff
pp

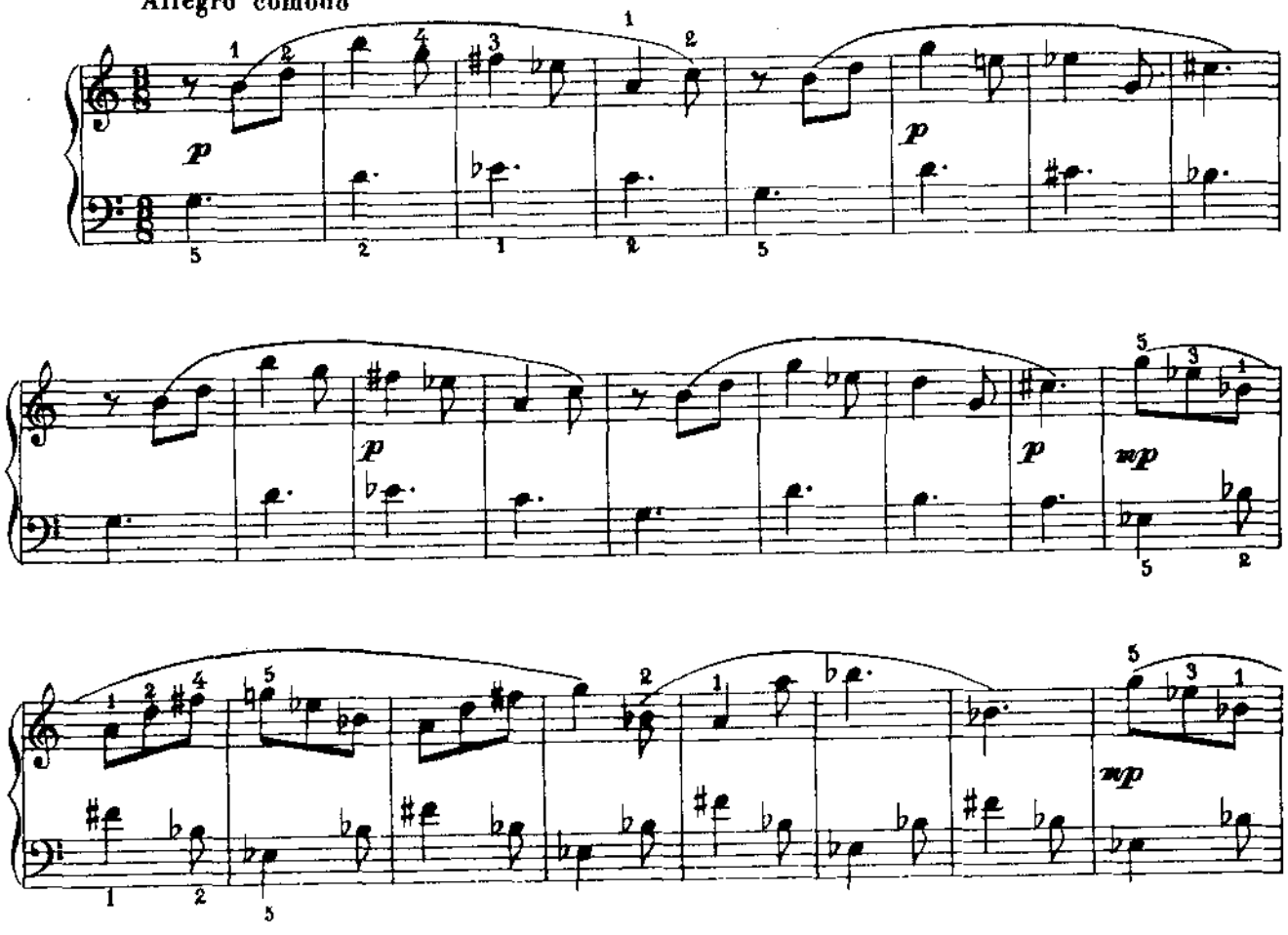
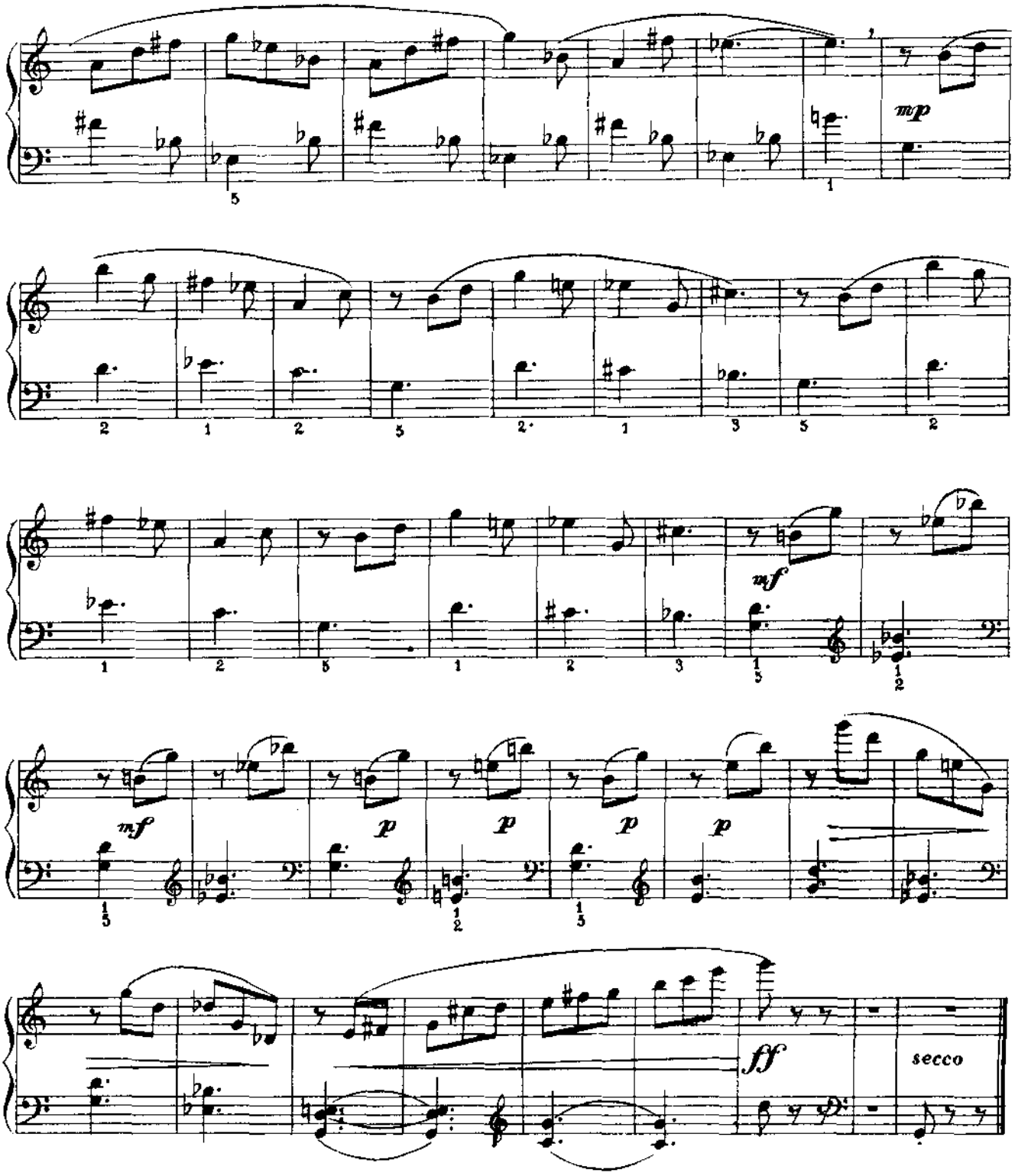
Pe gînduri

(Din „Poze şi Pozne", Caietul I)

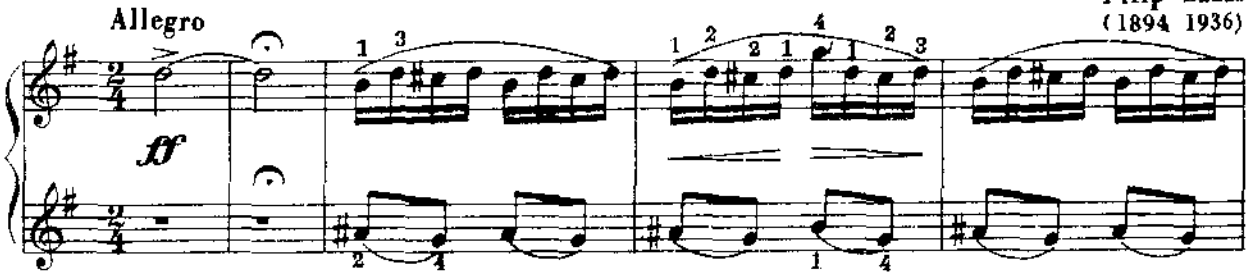
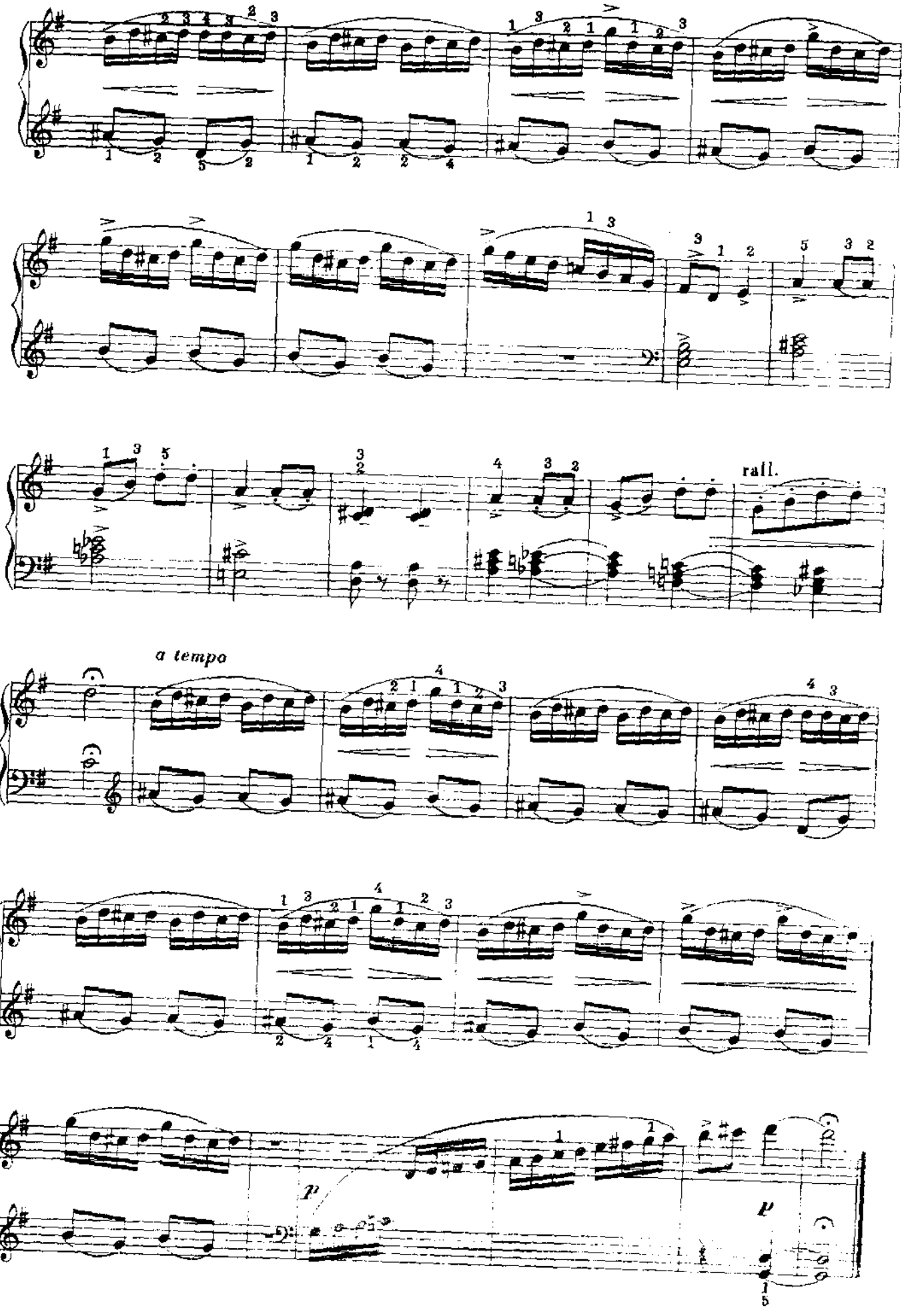
Mihail Jora

Moderat (♩ : 80)

Dansul păpuşii

Rodica Sutzu

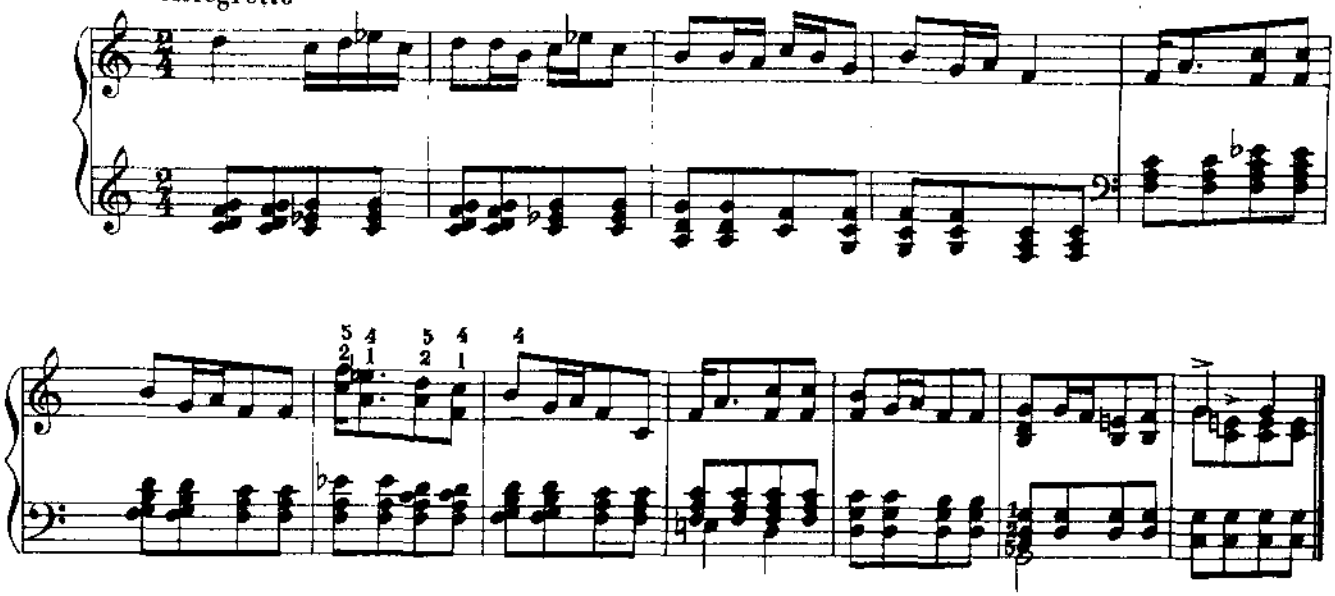
Allegro comodo

Piese mici pentru copii

Filip Lazăr
(1894 1936)

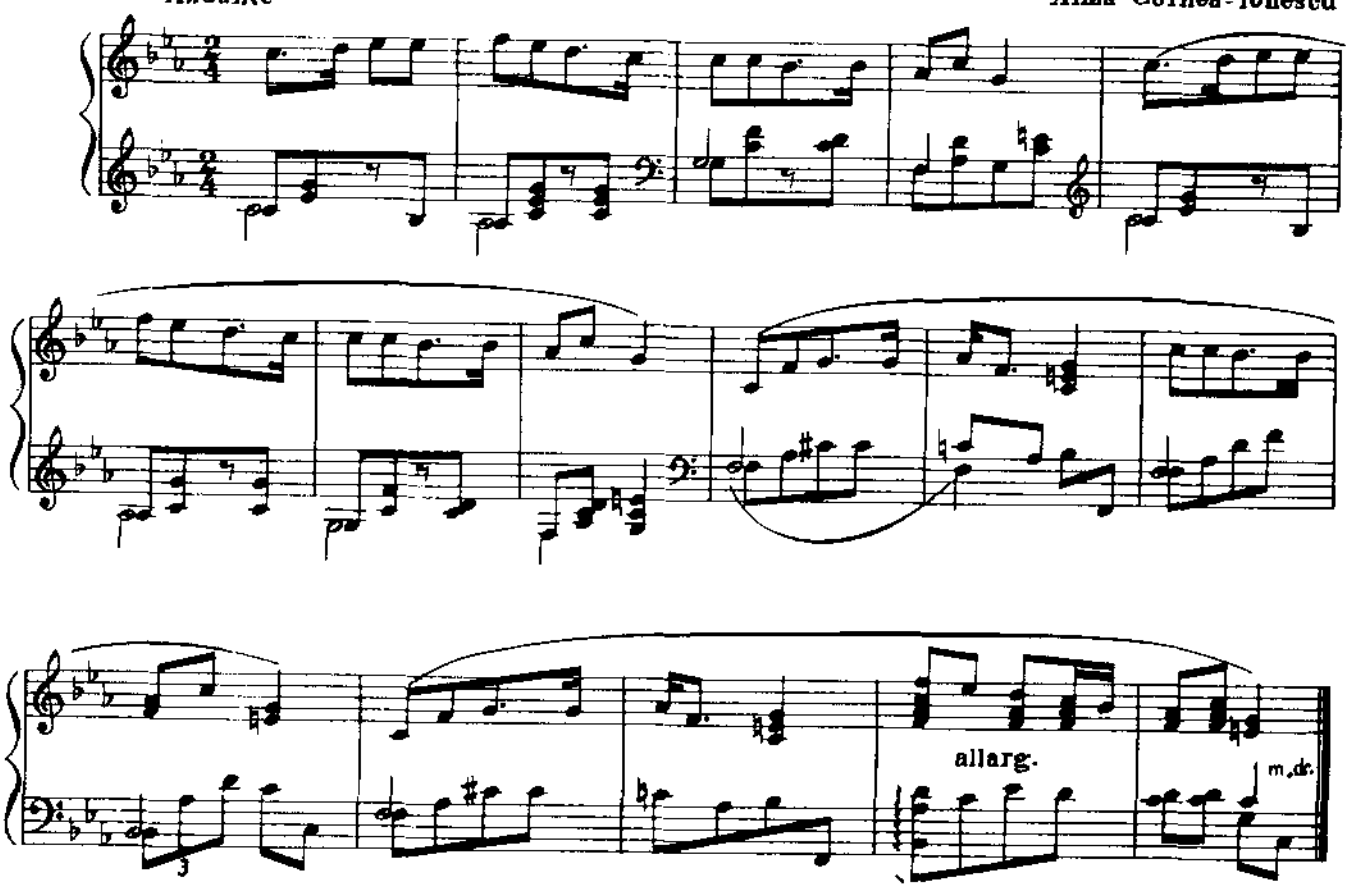
Allegro

rall.
a tempo
p
p

Joc popular

Allegretto

Alma Cornea-Ionescu

Cîntec popular

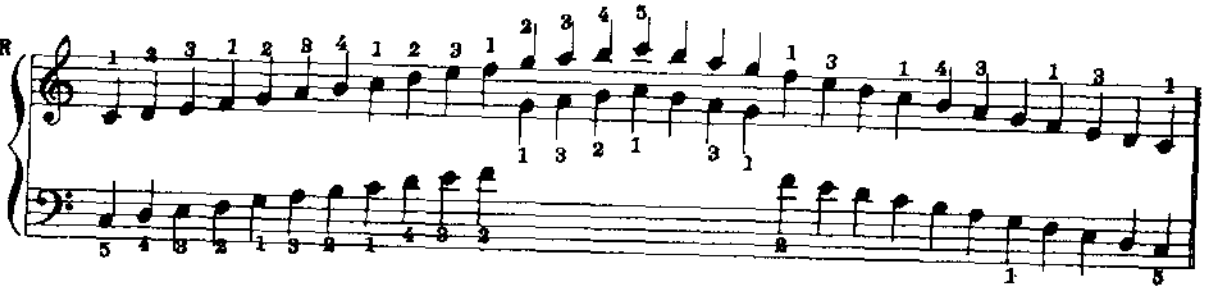
Andante

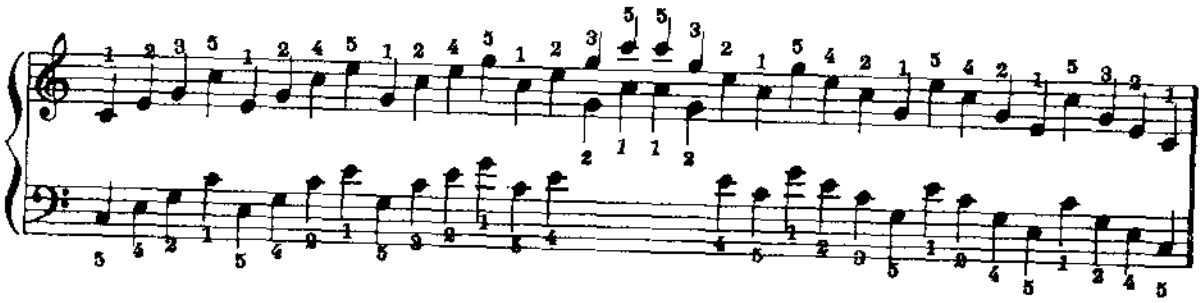
Alma Cornea-Ionescu

ANEXA II

Gamele majore și minore. Gama cromatică

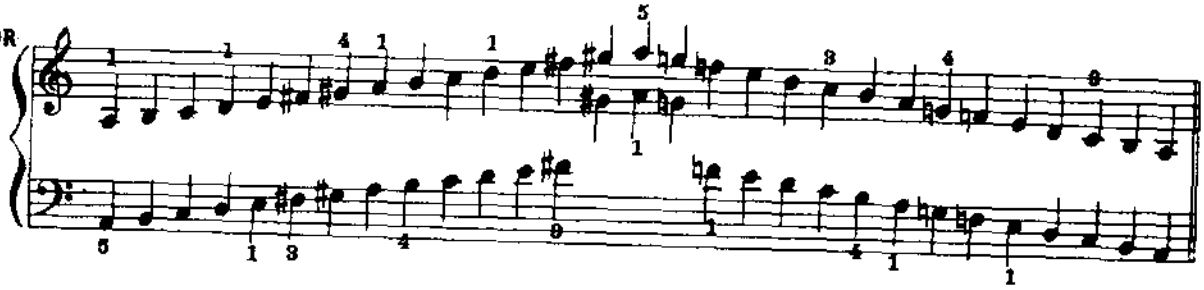
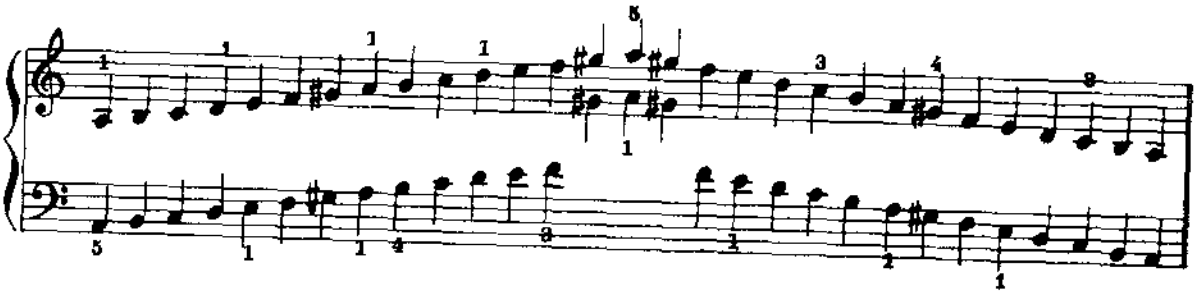
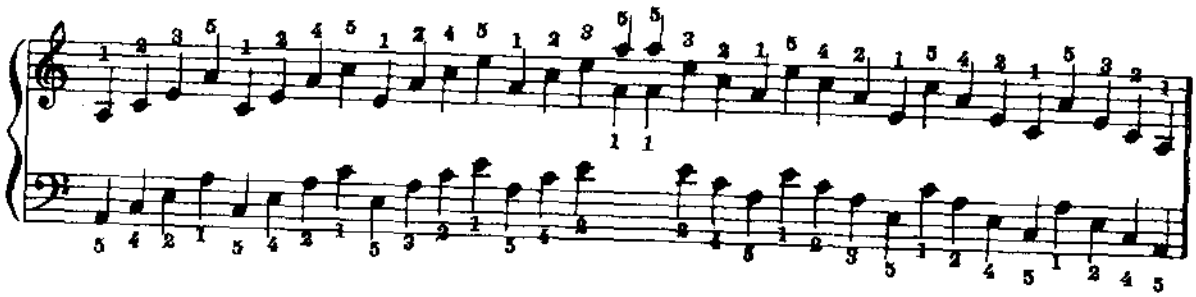
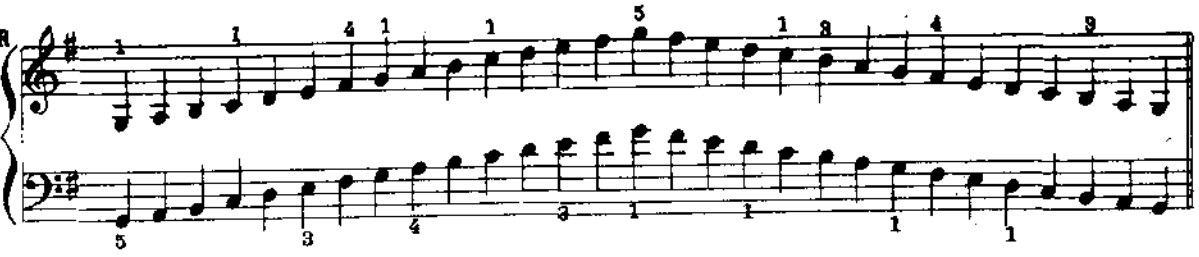
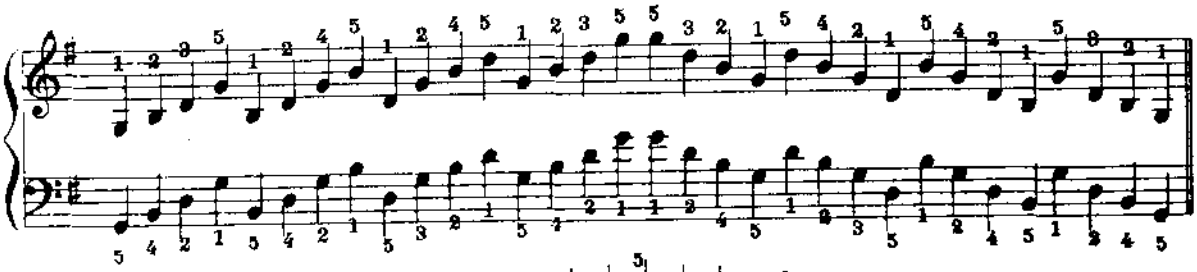
GAMELE MAJORE ŞI MINORE

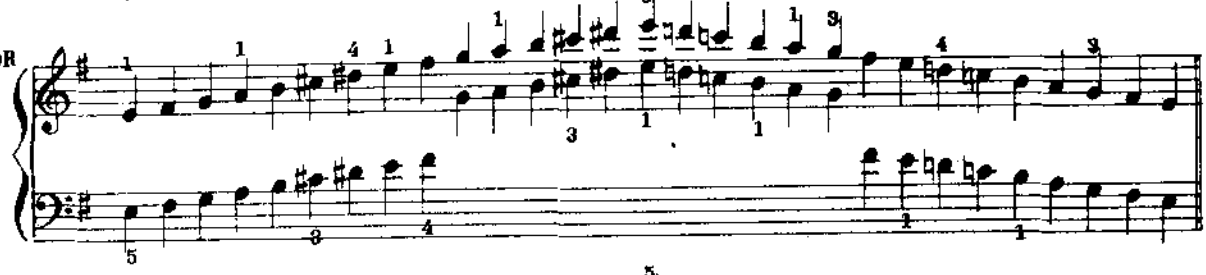
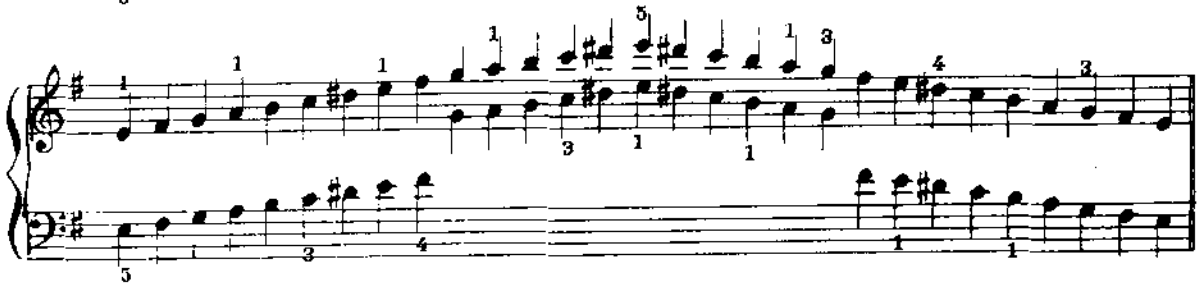
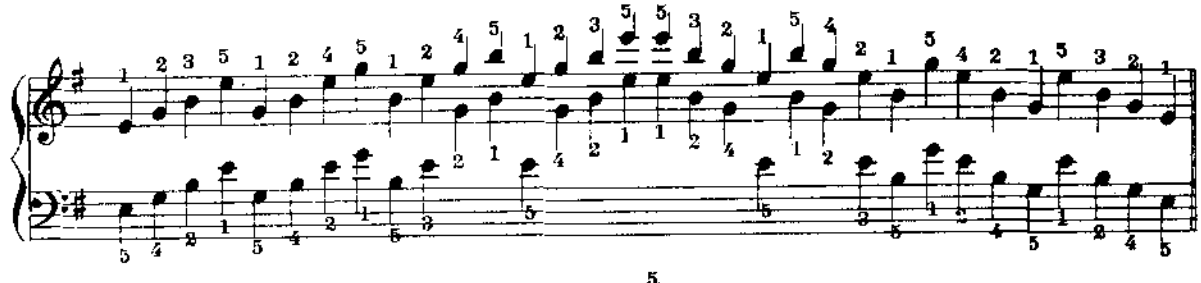
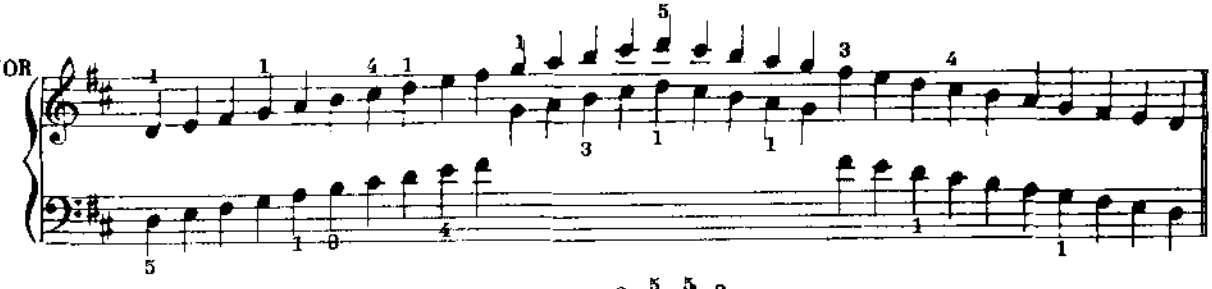
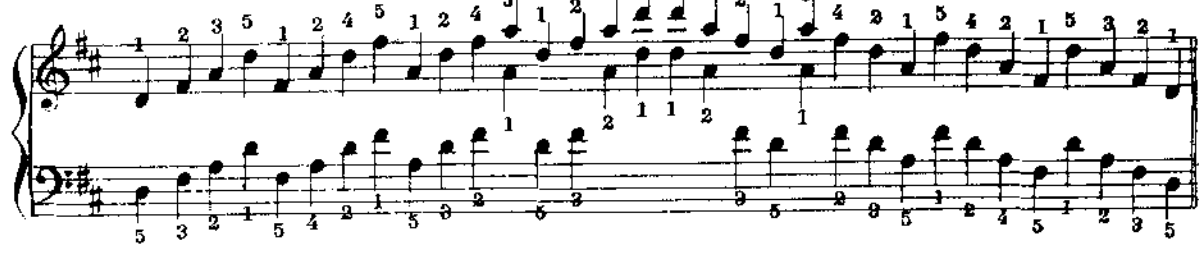
DO MAJOR



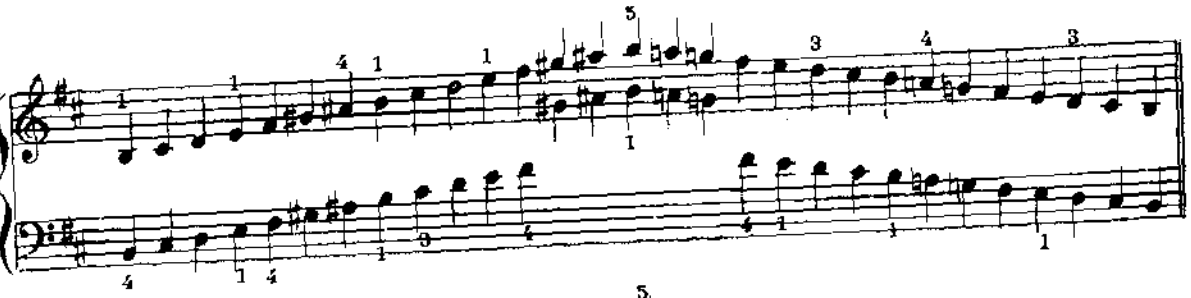


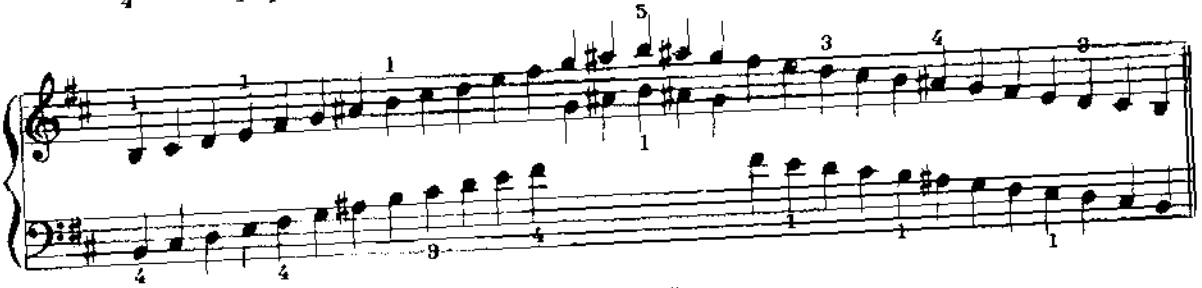
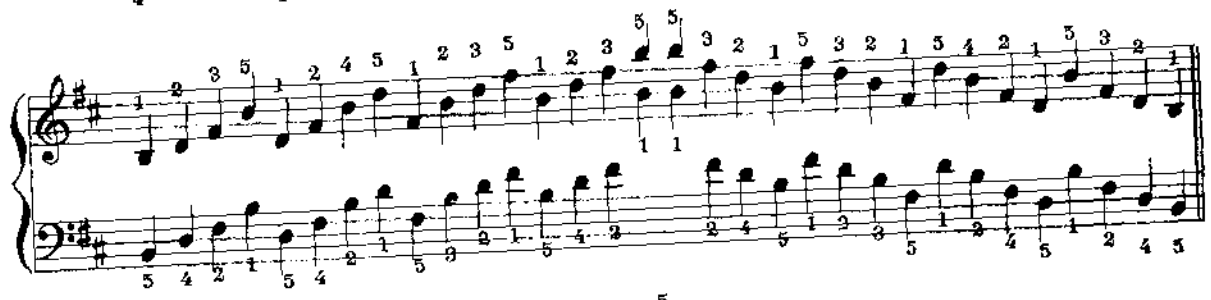
LA MINOR

melodic

armonic

SOL MAJOR

MI MINOR

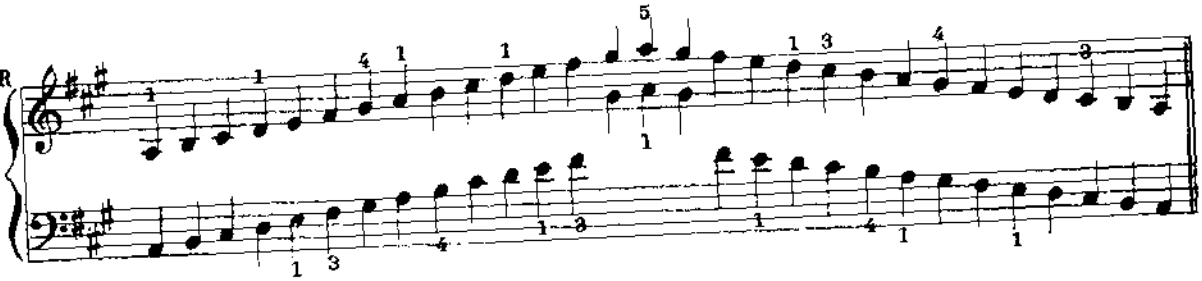
melodic

armonic

RE MAJOR

SI MINOR

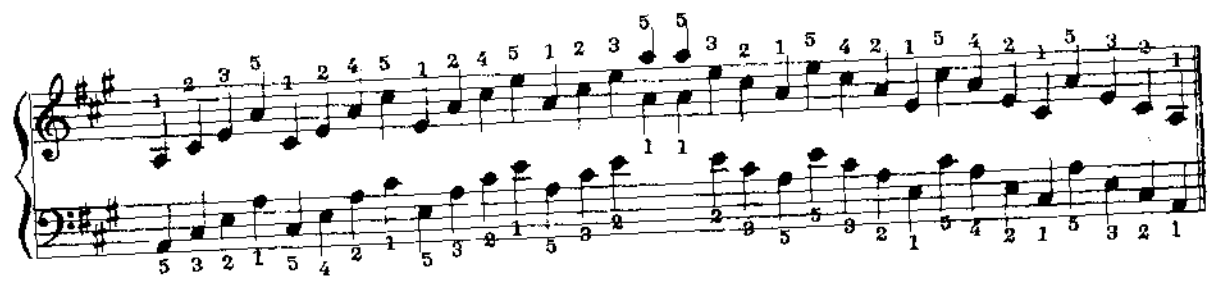
melodic



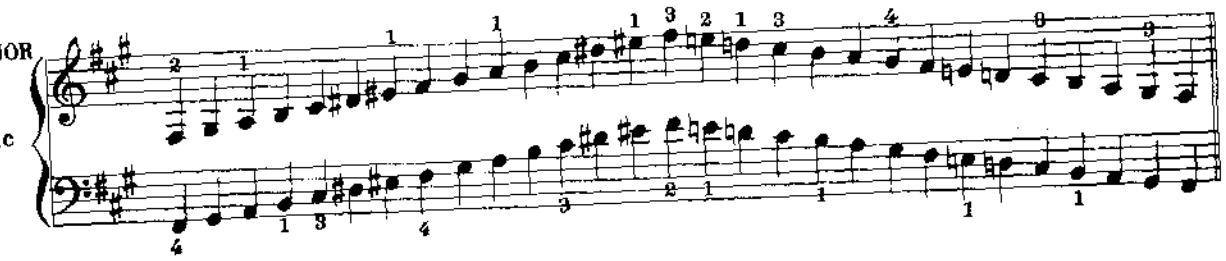
armonic



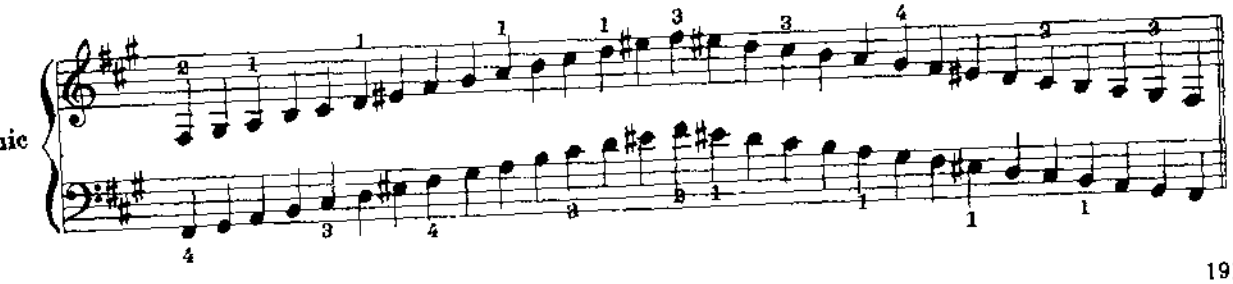
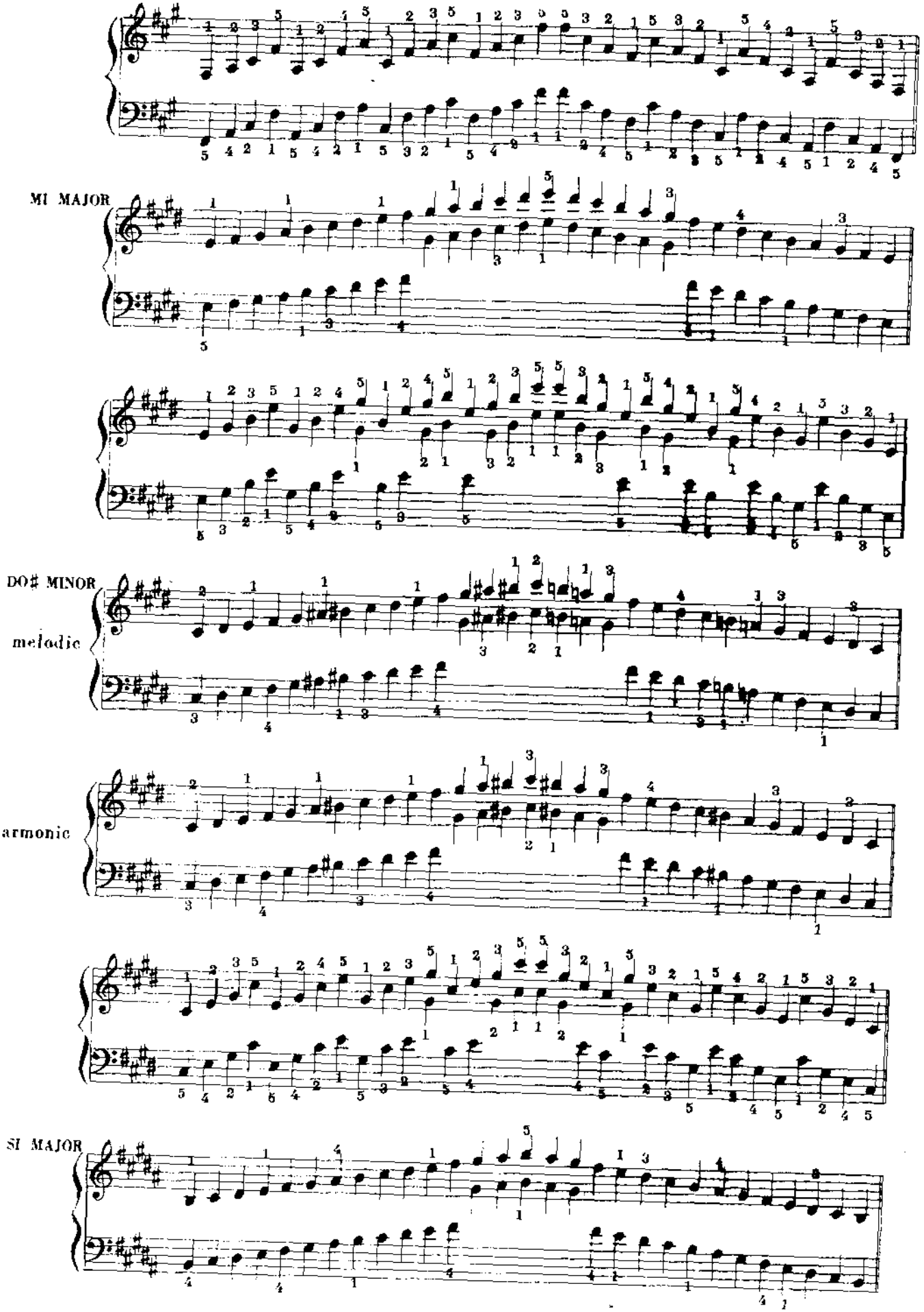
LA MAJOR



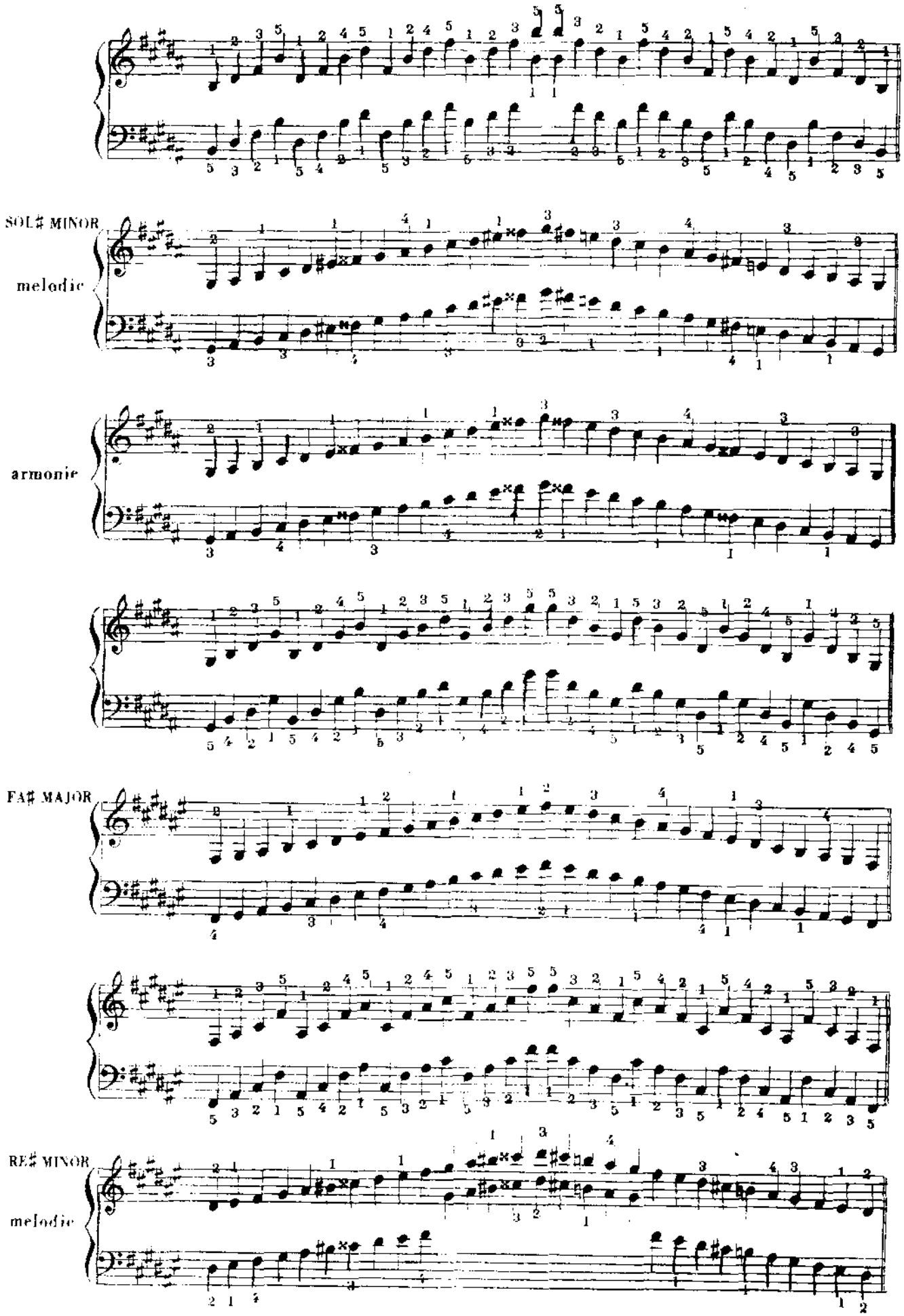


FA MINOR

melodic

armonic



MI MAJOR
DO♯ MINOR
melodic
armonic
SI MAJOR


SOL♯ MINOR
melodic
armonie
FA♯ MAJOR
RE♯ MINOR
melodic

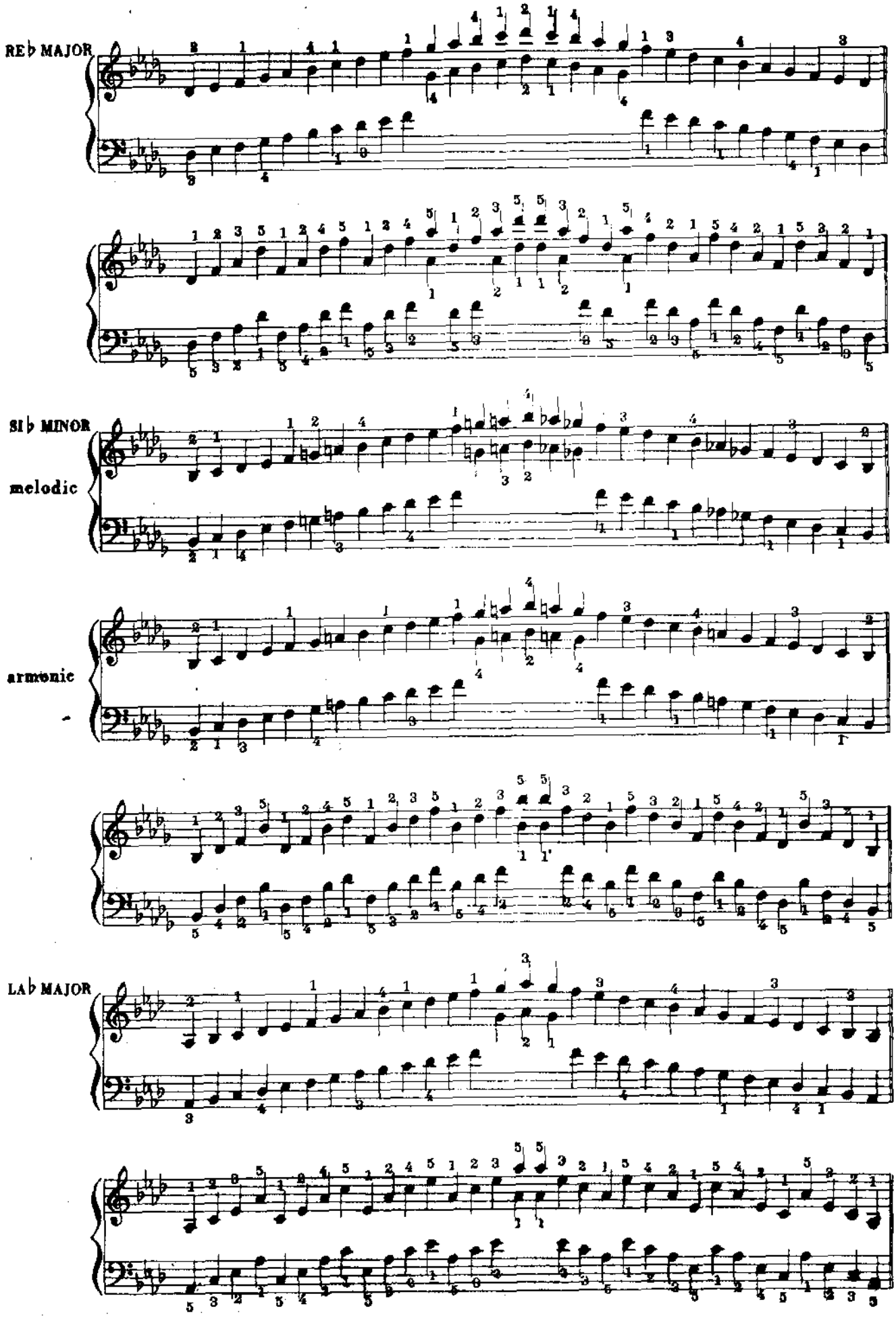
armonic

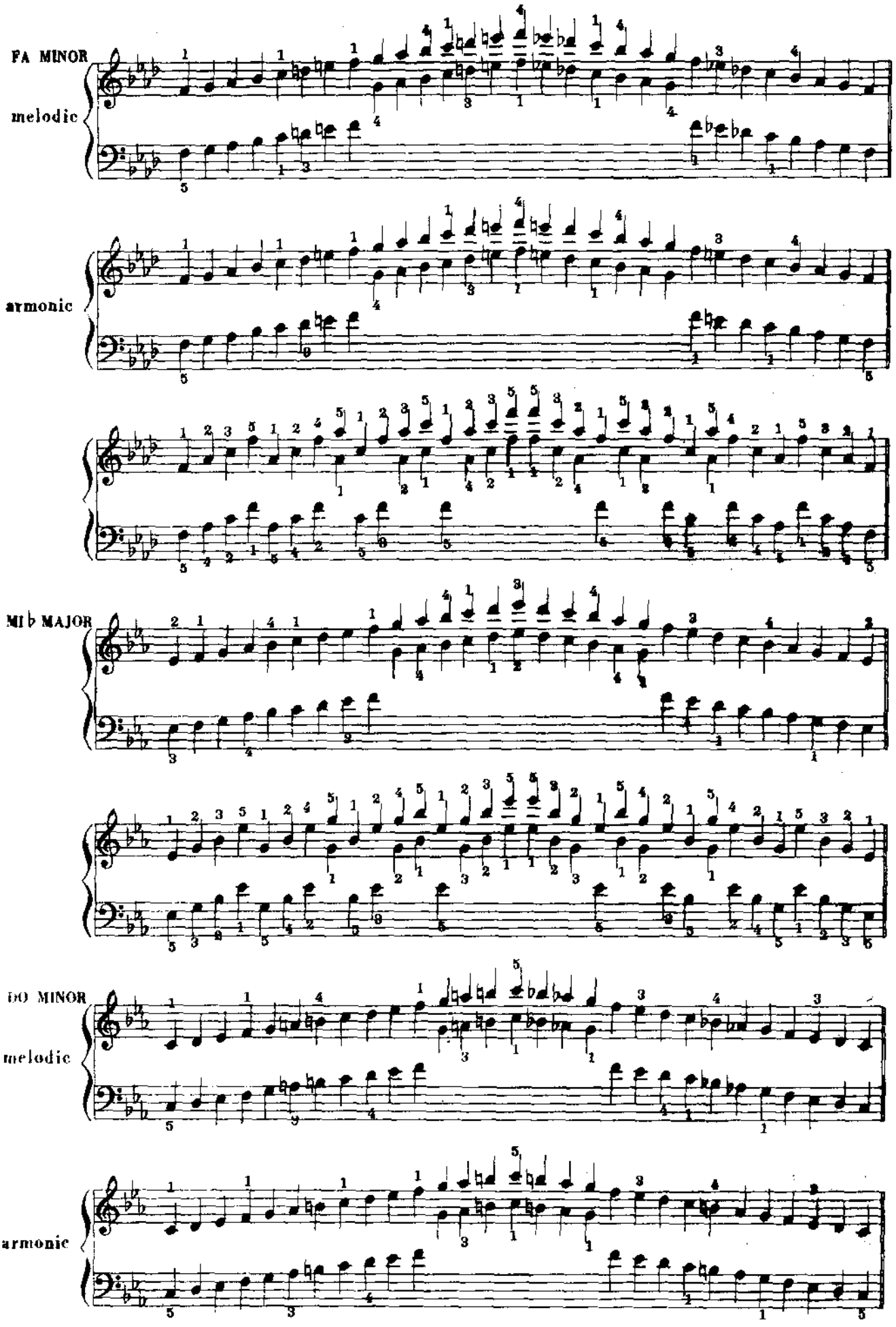
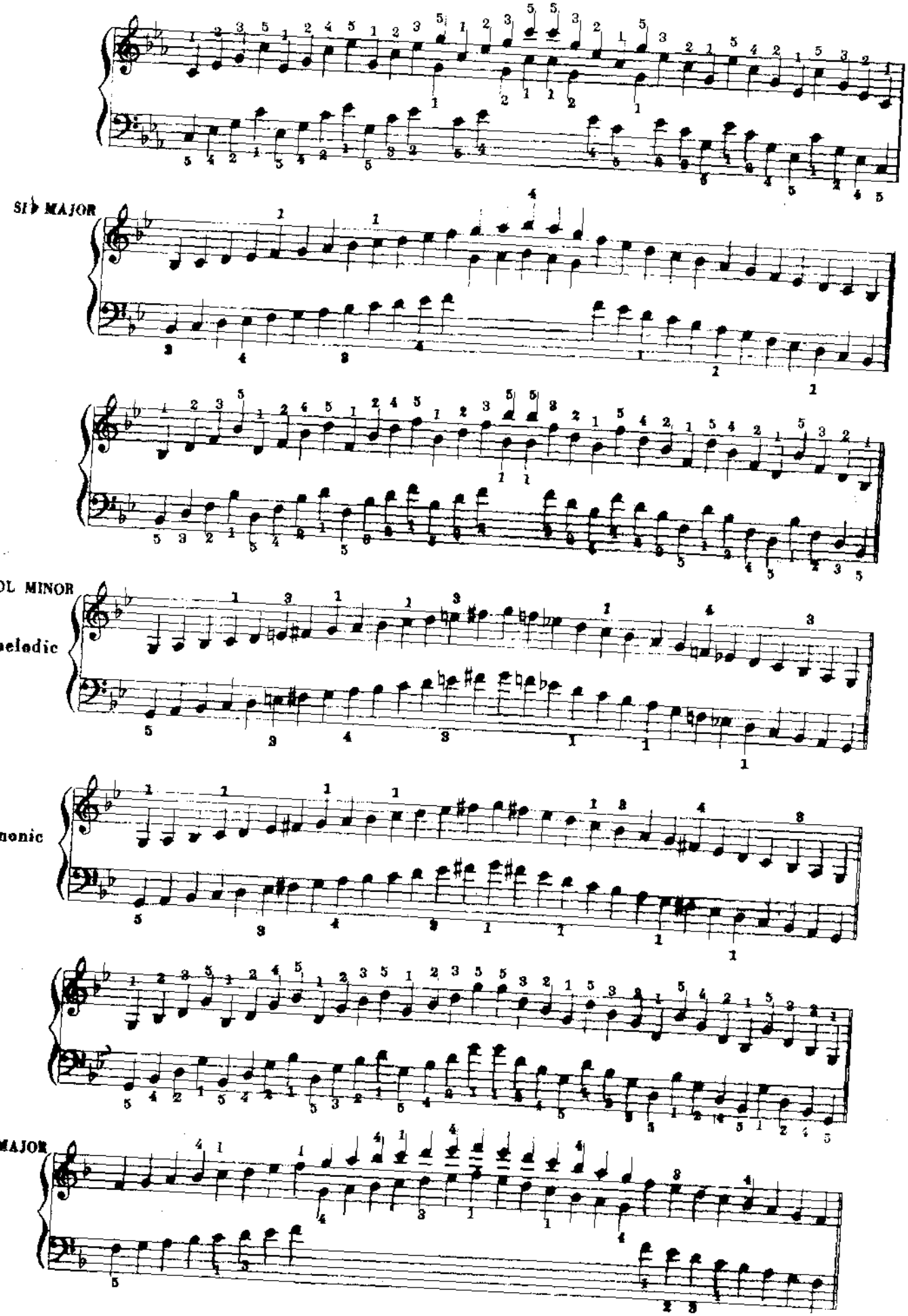
SOL♭ MAJOR

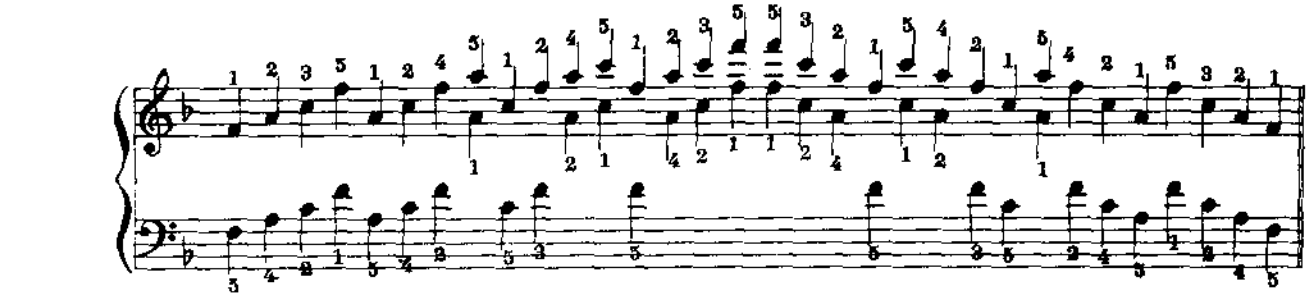
MI♭ MINOR

melodic

armonic

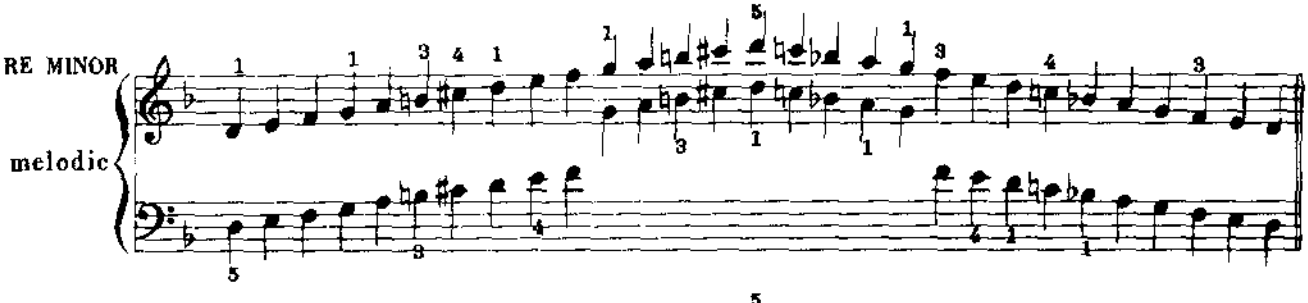

REb MAJOR
SIb MINOR
melodic
armonic
LAb MAJOR

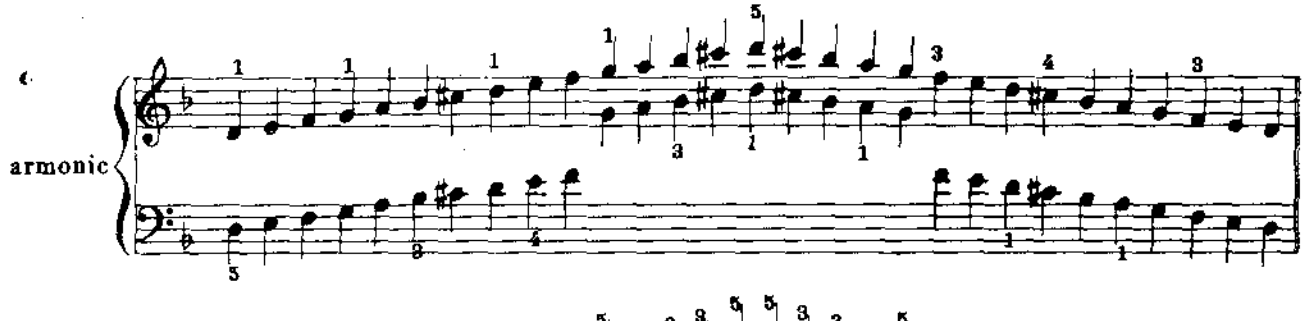
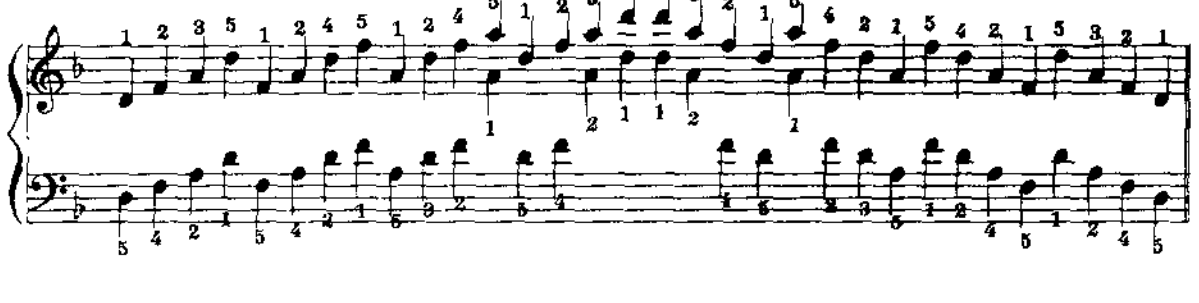
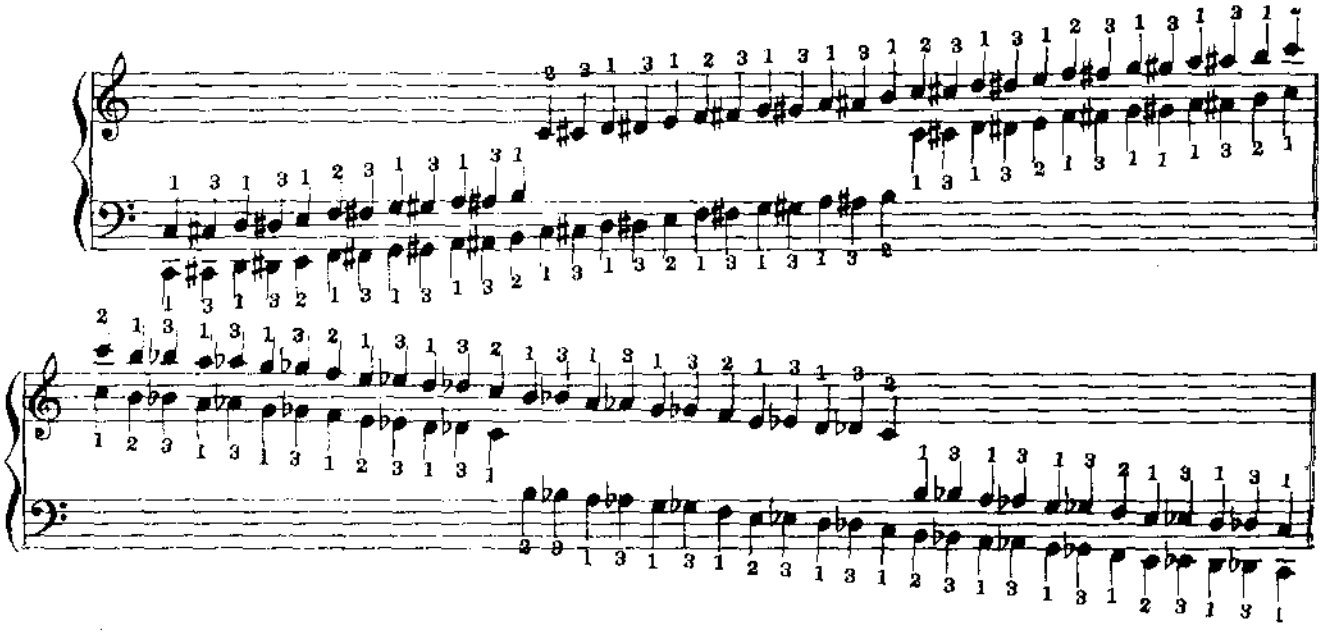

FA MINOR
melodic
armonic
MI♭ MAJOR
DO MINOR
melodic
armonic

SI♭ MAJOR
SOL MINOR
melodic
armonic
FA MAJOR



RE MINOR

melodic



armonic

GAMA CROMATICĂ

CUPRINSUL

	Pag.
Prefață la ediția III	3
Prefață la ediția I	4
PARTEA TEORETICĂ	
Pianul	7
Cîteva noțiuni anatomice și fiziologice necesare unui pianist	11
Meșteșugul pianistului	15
Exerciții preliminare fără pian. Mișcarea mîinii la pian. Relaxarea brațului	17
Ținuta corpului și a mîinii	19
Deplasarea mîinii și așezarea ei pe claviatură	21
Noțiuni elementare de teorie a muzicii	23
PARTEA PRACTICĂ	
Exerciții de citire a notelor la pian	33
Cîntatul cu ambele mîini	34
Despre legato	38
Despre melodie	40
Diezul, bemolul și becarul	42
Armura	44
Legato de durată	46
Exerciții cu mîna fixată	48
Exerciții cu mîna liberă	50
Mișcări de coordonare	52
Mișcarea paralelă la octavă	55
Sexte și decime paralele	57
Conducerea independentă a vocilor	60
Polifonia	61
Exerciții cu note punctate	63
Sincopa	65
Trioletul	68
Măsura de $\frac{6}{8}$	68
Semnele de nuanțare	69
Schimbarea poziției mîinii	70
Schimbarea degetelor pe aceeași clapă	72
Staccato	76
Despre mișcare (tempo)	77
Depășirea intervalului de cvintă	82
Lărgirea spațiului de activitate tehnică	86
Martellato	86
Exerciții pentru acordul arpegiat	87
Exerciții preparatoare pentru mobilitatea degetelor. Mișcarea laterală a degetului 1	91
Portato	92
Exerciții cu note duble	95
Exerciții pentru deplasarea mîinii stîngi	101
Exerciții pentru suprapunerea degetelor 3 și 4 și încovoierea degetului 1 sub palmă	109

Gama Gama *do* major 118
Exerciţii pentru mişcarea progresivă 119
Formarea gamelor majore cu diezi şi cu bemoli 123
Gama *sol* major 124
Gama *fa* major 128
Gamele minore. Gama *la* minor 129
Gama *mi* minor 131
Gama *re* minor 132
Exerciţii cu mîinile alternative 133
Exerciţii ritmice 134
Pedala 135
Mişcarea laterală a braţului 137
Despre acorduri 138
Mişcări de coordonare 140
Despre arpegii 141
Exerciţii cu mişcare de rotire 144
Măsura de $\frac{5}{8}$ 146
Exerciţii pentru deplasarea braţului 148
Despre ornamente 148
Studiu în salturi cu mîinile încrucişate 150
Studii şi exerciţii tehnice 153
Calitatea unei bune execuţii. Cum se studiază 155

ANEXA I

Piese pentru pian din literatura universală 159

ANEXA II

Gamele majore şi minore. Gama cromatică 187

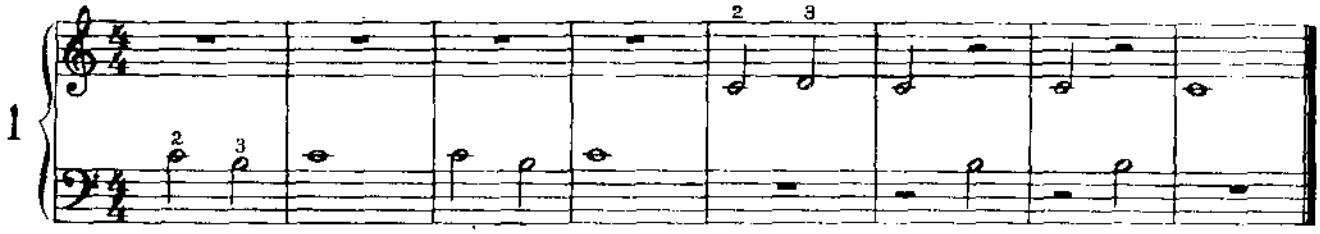
Bun de tipar 06.09.1971 Coli de tipar 25

Tiparul executat sub c.da nr. 132 la Litotipografia Editurii muzicale str. Sfintul Ion Nou nr. 6, Bucureşti — Republica Socialistă România

Cele două portative sînt unite între ele printr-o linie verticală de legătură, împreună cu o *acoladă*. În realitate, portativul acesta, numit *portativ general*, este de 11 linii. În practică însă *linia de la mijloc* se suprimă, deoarece un grup de prea multe linii ar încurca foarte mult citirea notelor. Această linie mijlocie se adaugă numai *la nevoie*, dar se înlocuieşte cu o linie scurtă *(linie suplimentară* sau *ajutătoare)*, destinată notei *do*^{1} (« *do* central »).

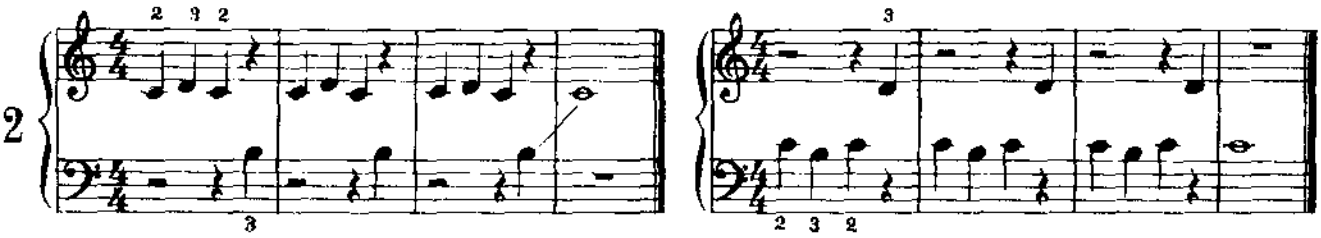
Exerciţiile care urmează ne dau impresia că lucrăm cu ambele mîini *împreună*; în realitate, mîinile *alternează*, dar atenţia se încordează *deopotrivă* pentru amîndouă portativele în acelaşi timp. Abia mai tîrziu vom lucra cu sunete lovite *simultan*.

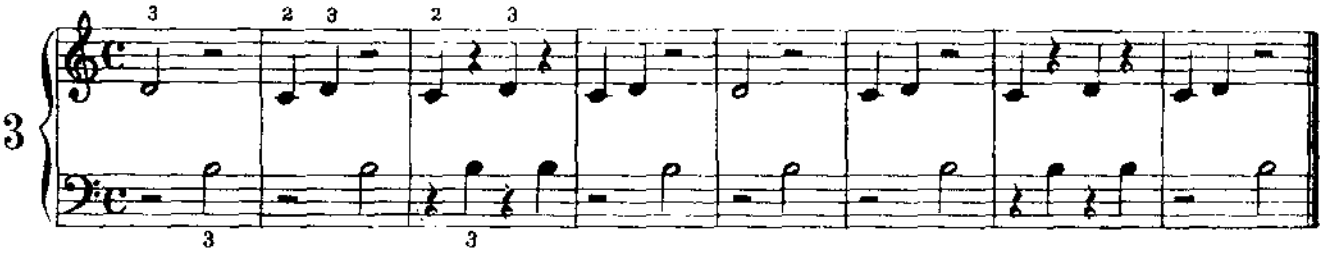
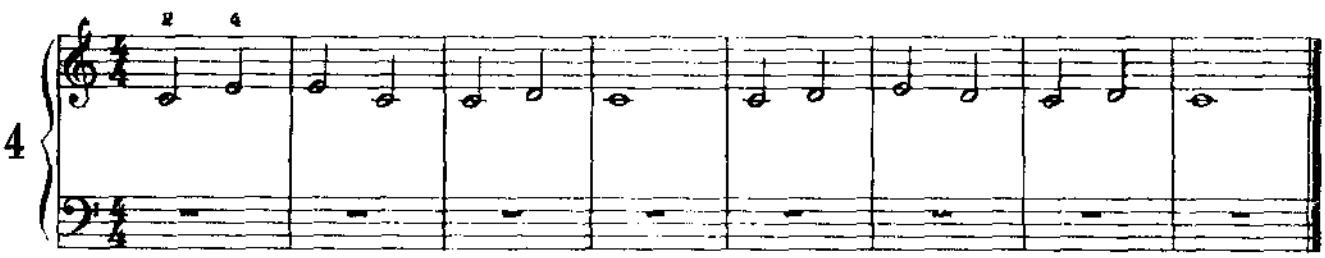
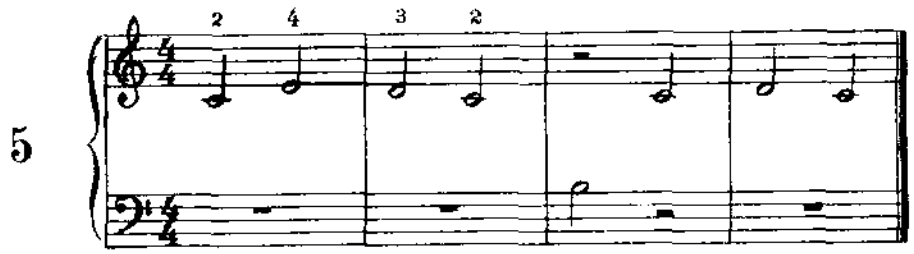
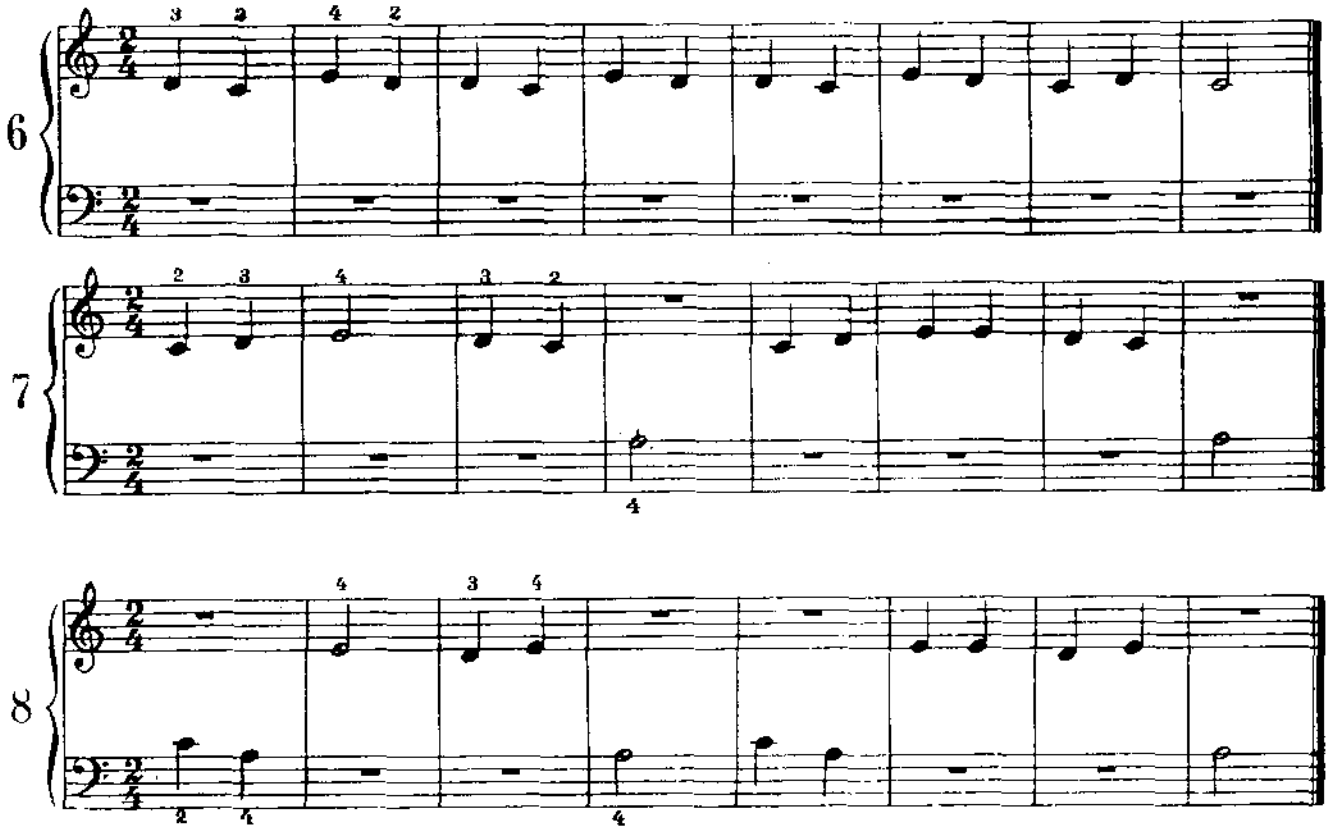
Pentru stimularea elevului, începem cu cîntece *melodioase*[1]. Deoarece *ambitusul* (extensiunea) cîntecului rominesc depăşeşte *cvinta*, linia melodică *o vom împărţi* între cele două mîini. Avem grijă ca la fiecare exerciţiu să fixăm poziţia corectă a mîinii şi să urmărim respectarea *digitaţiei* indicate.

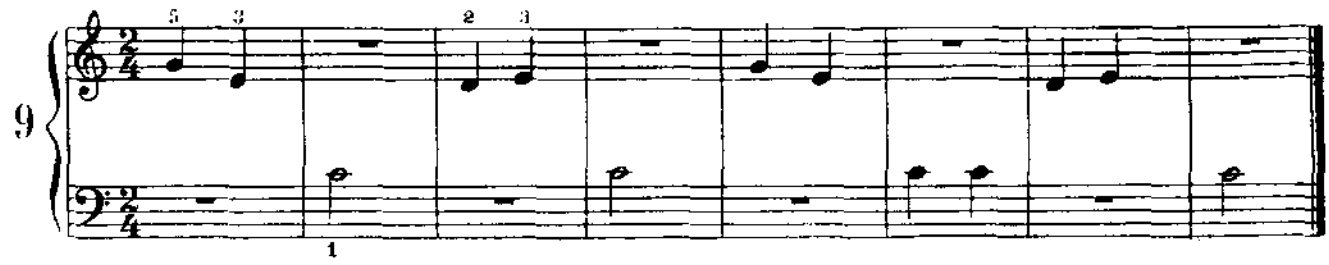


Am văzut că *măsurile simple* se împart în *doi* şi *trei timpi*, iar cele *compuse* — în *patru* timpi. Măsura în care numărăm 1—2—3—4 are 4 timpi şi o însemnăm cu $\frac{4}{4}$. Cifra de sus ne arată *cîţi timpi* are măsura, deci *cît* trebuie să numărăm, iar cifra de jos — unitatea de măsură, adică *valoarea* unui timp[1]. Această valoare este *pătrimea*. Măsura aceasta este o *măsură compusă*.

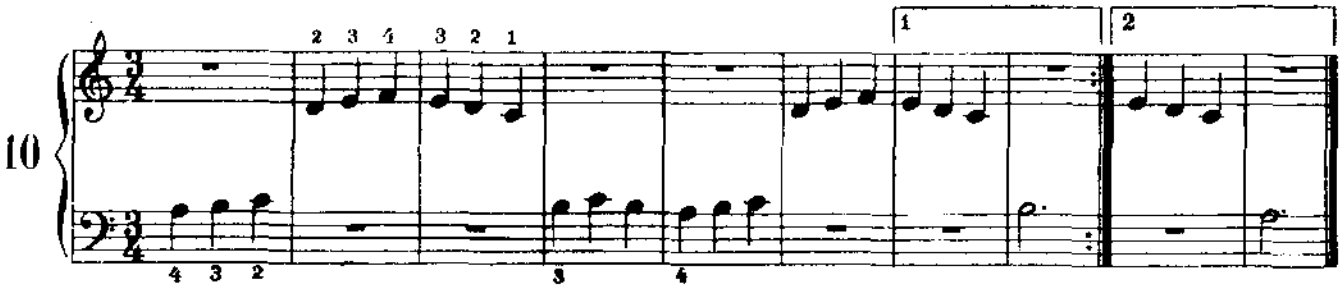
Exerciţiile care urmează cuprind măsuri de 4 timpi.



Exerciţiile acestea şi cele următoare se vor cînta cu degete *solide* dar nu rigide; digitaţia va fi cea indicată, evitîndu-se la început folosirea degetelor 1 şi 5, aceasta pentru o mai bună fixare a mîinii.

Pentru a cînta corect, elevul trebuie să se deprindă a-şi controla mereu *mişcările* şi *tuşeul*, de aceea va memoriza de la început toate aceste exerciţii.

[1] Toate piesele care nu poartă altă menţiune sînt compuse de autoarea acestei *Metode*.

Măsura $\frac{2}{4}$ este o măsură simplă și cuprinde 2 *timpi*; unitatea de măsură este *pătrimea*. Vom numara deci: 1—2.

Începînd cu exercițiile următoare, vom întrebuința și degetul 1. Folosirea lui justă are o mare importanță în tehnica pianistică. Prin felul cum este alcătuită mîna, degetul 1 se prezintă puțin oblic și susține mîna în echilibru.

Mișcarea degetului 1 trebuie să fie elastică, naturală, căci cea mai mică încordare a sa ar putea provoca crisparea mîinii și a brațului, dar și moliciunea lui ar putea „dărîma" mîna.

[1] În notele tipărite pînă la sfîrșitul secolului trecut vom întîlni totdeauna semnul C pentru măsura $\frac{4}{4}$. În tipăriturile moderne, acest semn nu se mai întrebuințează. În exercițiile noastre l-am întrebuințat pe alocuri, spre a obișnui pe elev cu acest semn pe care-l va întîlni desigur în notele tipărite mai demult.

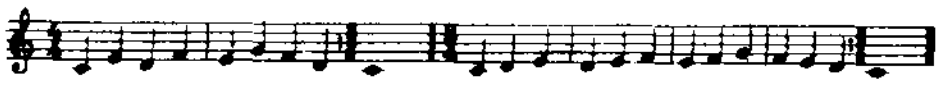
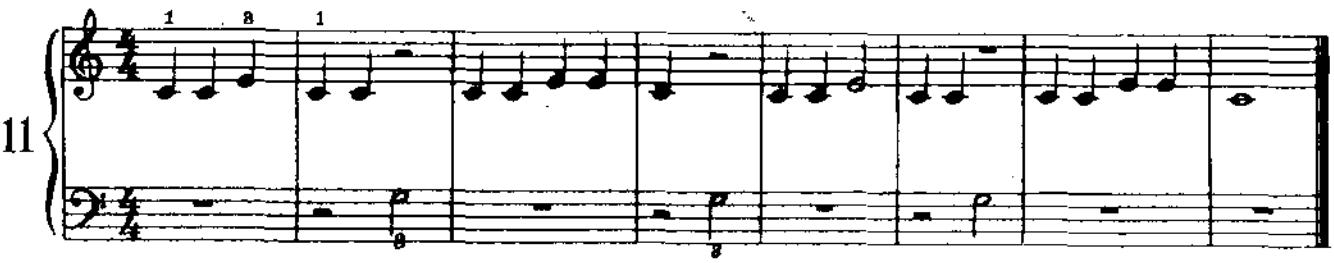
Măsura $\frac{3}{4}$ este o măsură *simplă* şi cuprinde 3 *timpi*; unitatea de măsură este *pătrimea*. Vom număra: 1—2—3.



Exerciţiul de mai sus se cîntă pînă la *bara de repetiţie*, după care *se repetă* de la capăt, dar numai pînă la măsurile însemnate cu cifra 1, care *se sar*, trecîndu-se *direct* la cele însemnate cu cifra 2. Măsurile însemnate cu cifra 1 se numesc *prima volta* (« prima oară ») iar cele însemnate cu cifra 2 — *seconda volta* (« a doua oară »).

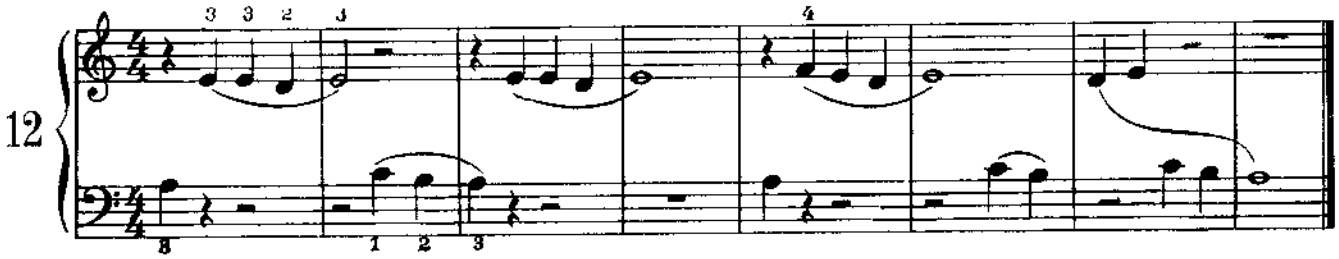
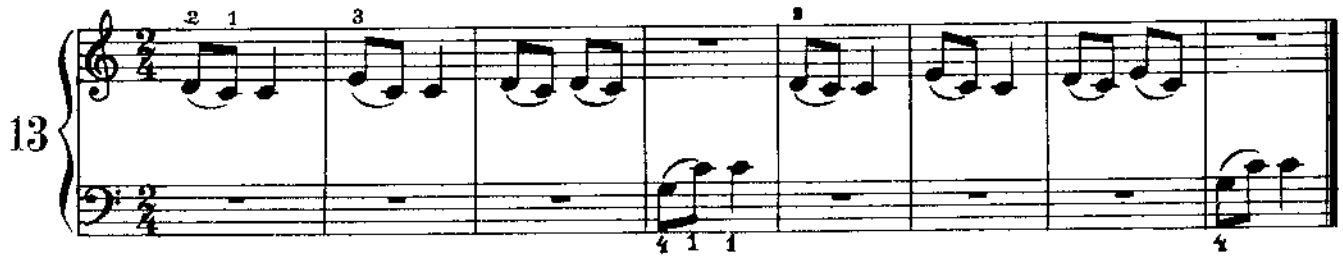
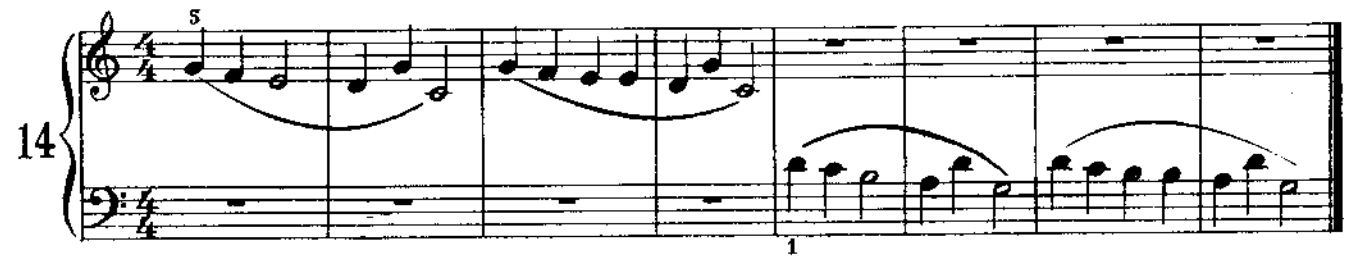
EXERCIŢII CU NOTELE ÎNVĂŢATE PÎNĂ ACUM

Atenţie la poziţia corectă a degetelor 1 şi 5, pentru ca legătura dintre sunete să se poată realiza în condiţii bune.



Aceste exerciţii vor ajuta la consolidarea mîinii, degerele 1—5 fiind considerate ca doi stîlpi de susţinere a bolţii palmei.

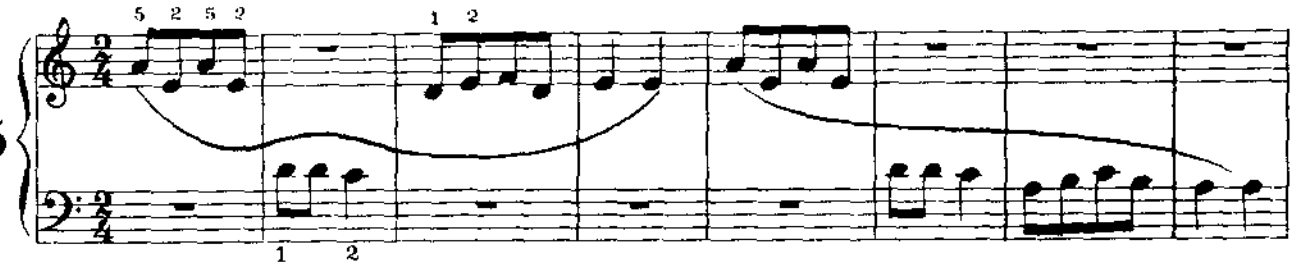
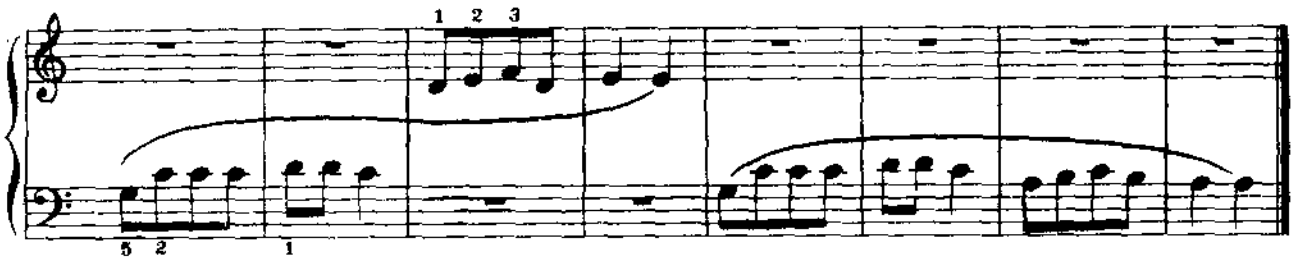
DESPRE LEGATO

După cum în vorbire se formează silabe şi cuvinte din litere, tot astfel în muzică *sunetele* se constituie în *grupuri* mai mici sau mai mari (*motive* sau, mai tîrziu, *fraze muzicale*), formînd *unităţi melodice* şi *ritmice*, care se leagă organic unele de altele. Elevul trebuie făcut să înţeleagă de la început că muzica nu este numai un şir de sunete de diferite înălţimi şi durate ci un *şir de unităţi melodice* avînd o expresie proprie. Pentru ca aceste grupuri sonore să fie bine înlănţuite şi *să curgă* întocmai ca vorbirea, *sunetele unui grup sonor vor fi cîntate legate*; dacă nu se procedează astfel, linia melodică s-ar dezmembra.

Acest fel de a cînta se indică fie prin cuvîntul italian *legato*, fie printr-un *arc*, mai scurt sau mai lung (cînd îmbrăţişează notele întregului pasaj).



Aceste piese se vor cînta şi cu vocea, apoi vor fi scrise din memorie de către elev. Acest mod de lucru dezvoltă atenţia şi memoria elevului, ajutîndu-l în acelaşi timp şi la crearea automatismelor vizuale, auditive şi mnemotehnice (de memorizare).

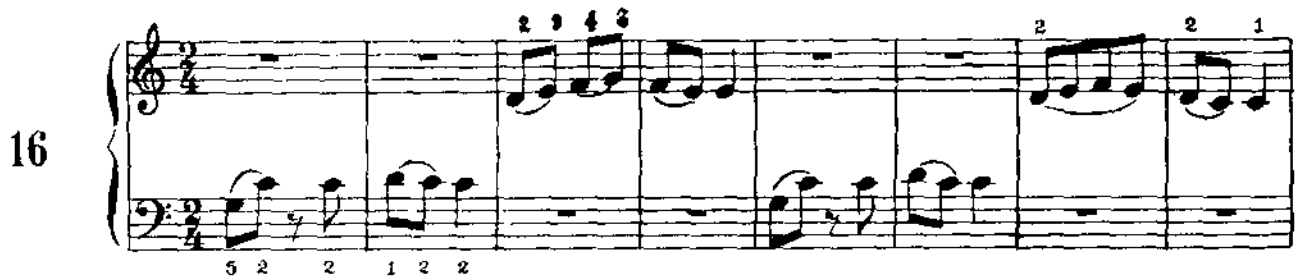
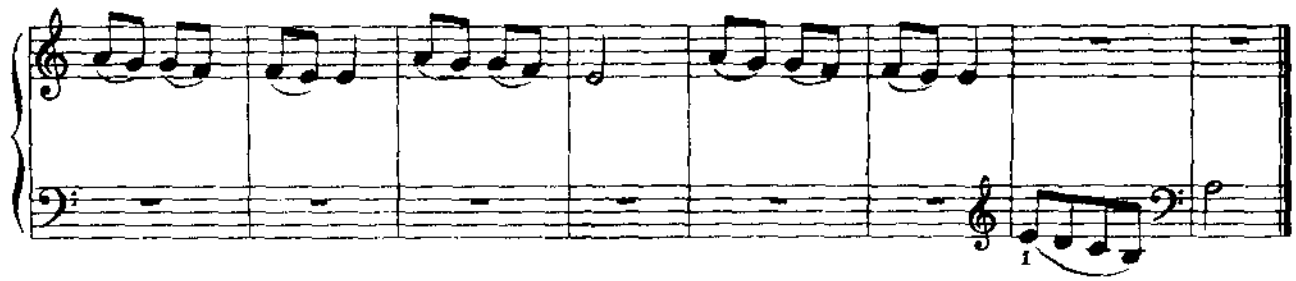
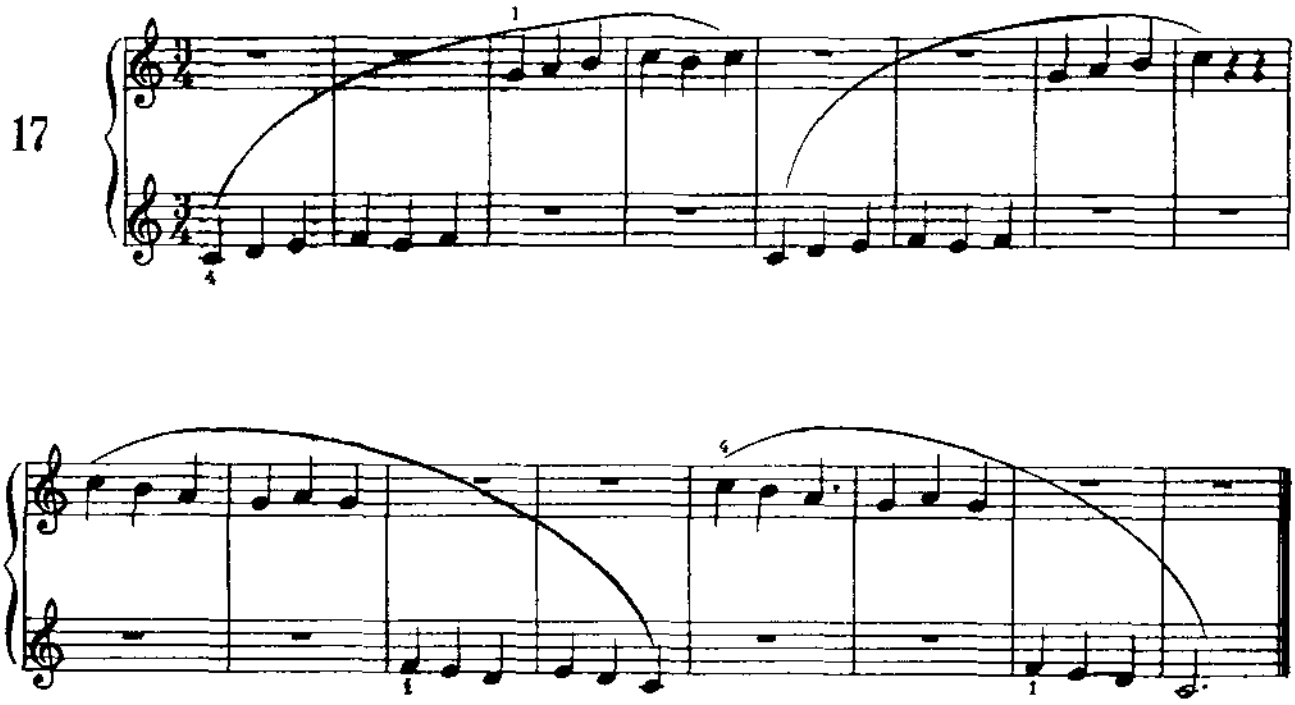
De asemenea, exerciţiile manuale vor tinde la spontaneitate şi precizie, reproducînd astfel cu exactitate textul muzical.

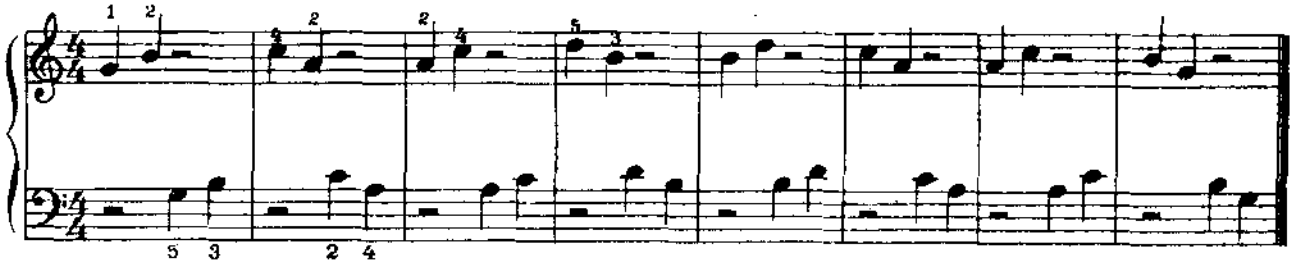
15



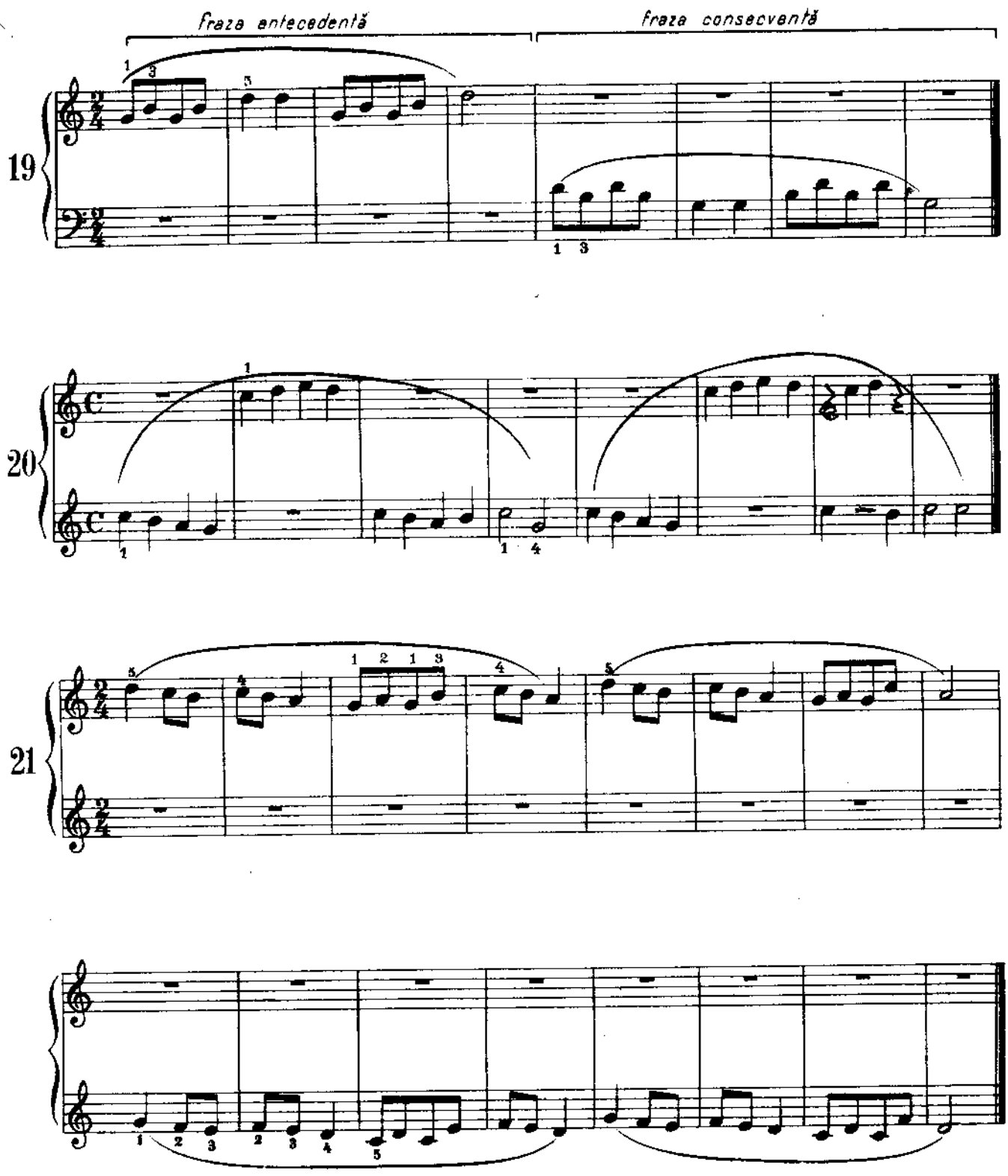
Vom mai continua citva timp cu asemenea exerciţii în care melodia este repartizată în mod *alternativ* la cele două mîini. Avînd în vedere că acest procedeu reclamă o concentrare deosebită *a atenţiei*, o respectare riguroasă a *digitaţiei* indicate de autor, o încordare deosebită a *gîndirii muzicale*, aceste exerciţii dezvoltă simţul de *disciplină*, puterea de *concentrare* şi *inteligenţa muzicală* a elevului. Ele îl vor deprinde să nu lucreze *mecanic* ci cu judecată, cu *raţiunea*, *imaginîndu-şi auditiv* orice fragment muzical înainte de a-l cînta.

Numai după ce elevul reuşeşte, prin studiere zilnică, să cînte curgător, fără opriri, toate aceste exerciţii de pînă aci precum şi cele care vor urma, se poate porni cu toată încrederea la piese muzicale mai complicate. După cum vom vedea, la aceste piese melodia principală va fi numai la una din mîini — în special la cea dreaptă — cealaltă mînă susţinînd *acompaniamentul*.

16

17

Rostul exercițiilor de pînă acum este acela de a-l deprinde pe elev cu *perceperea*, *citirea notelor*, *intonarea* și *executarea* lor la pian. Elevul va învăța *pe dinafară* toate aceste exerciții, conform cu indicațiile profesorului. La început profesorul va ajuta la *numărat*, pentru ca elevul să-și poată concentra mai bine *atenția* asupra mișcărilor mîinilor.

18

DESPRE MELODIE

Profesorul va explica elevului că orice melodie simplă produce aceeași impresie ca și cum ar fi formată din două părți: o *întrebare* (fraza antecedentă) și un *răspuns* (fraza consecventă).

Elevul se va convinge ușor cînd i se vor cînta exemplele următoare:

În procesul normal al execuției — care nu poate fi altul decît cel bazat pe *metoda auditivă* — mișcările degetelor sînt indisolubil legate de *imaginile muzicale* sugerate de *vederea* succesiunii notelor. Astfel, *vederea* și *citirea* notelor trebuie cu timpul să producă elevului *imagini auditive* care, la rîndul lor, vor produce *reacțiile motoare* ale degetelor.

DIEZUL, BEMOLUL ŞI BECARUL

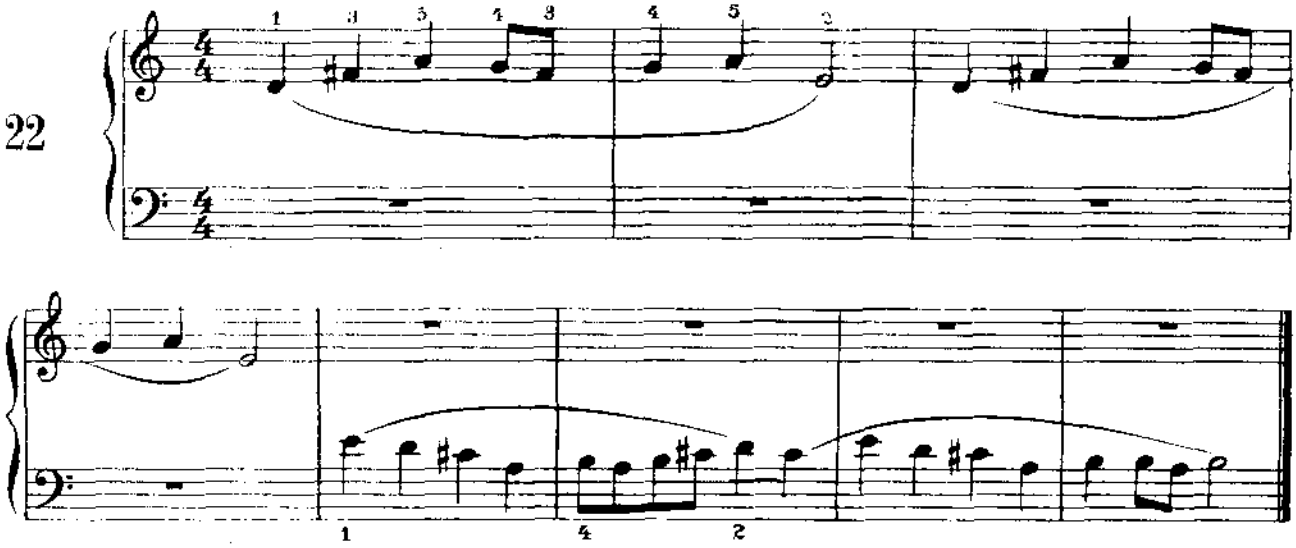
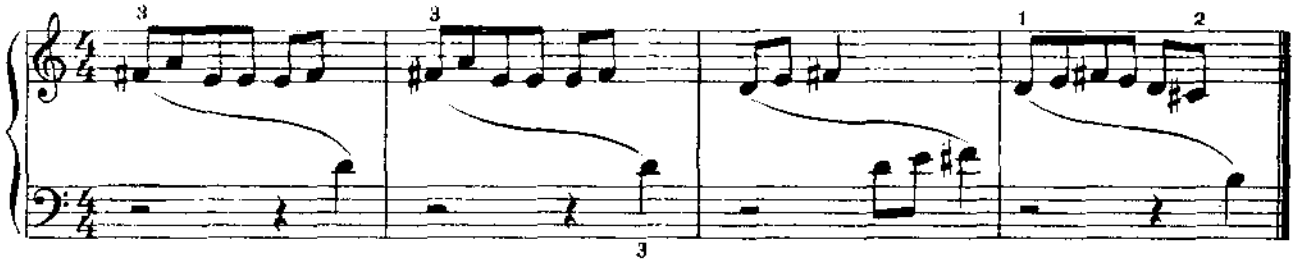
Înălţimea sunetelor poate fi urcată sau coborîtă cu un *semiton* prin întrebuinţarea unor *semne de alteraţie* sau *accidenţi*, scrise înaintea lor.

Diezul (♯) *ridică* înălţimea notei (înaintea căreia este pus) cu un semiton.

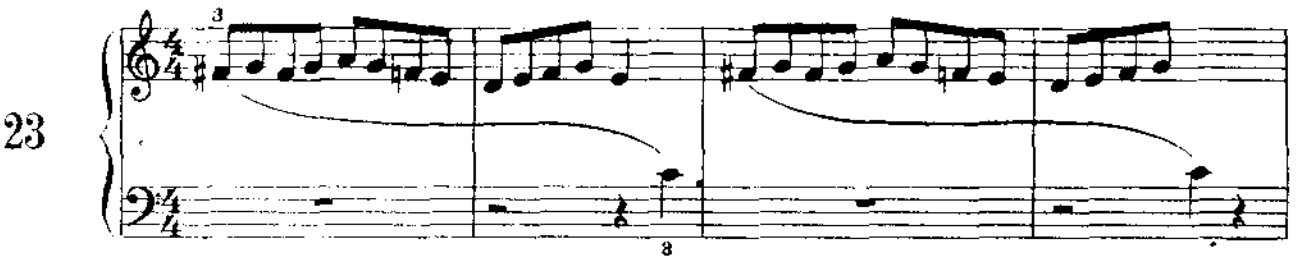
Bemolul (♭) *coboară* înălţimea notei cu un semiton.

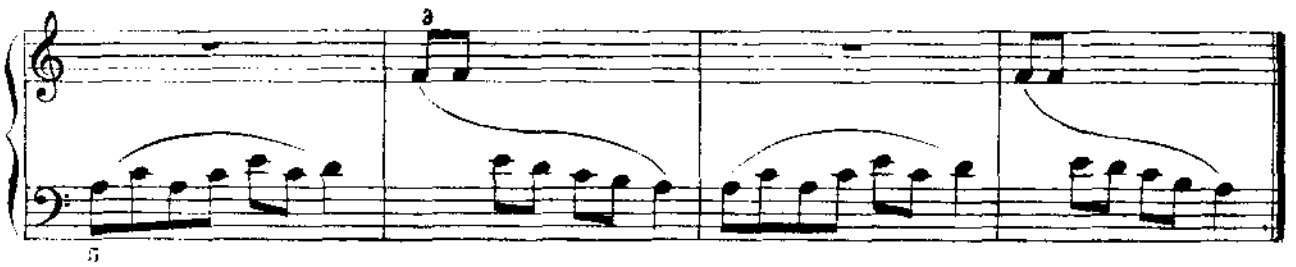
Becarul (♮) *anulează* efectul diezului sau al bemolului, arătînd că nota urmează a se intona la înălţimea ei *naturală*.

Efectul accidenţilor se menţine asupra *tuturor* notelor de aceeaşi înălţime din cuprinsul unei măsuri. În măsura următoare, accidenţii trebuie scrişi din nou sau *se anulează* cu ajutorul unui *becar*.

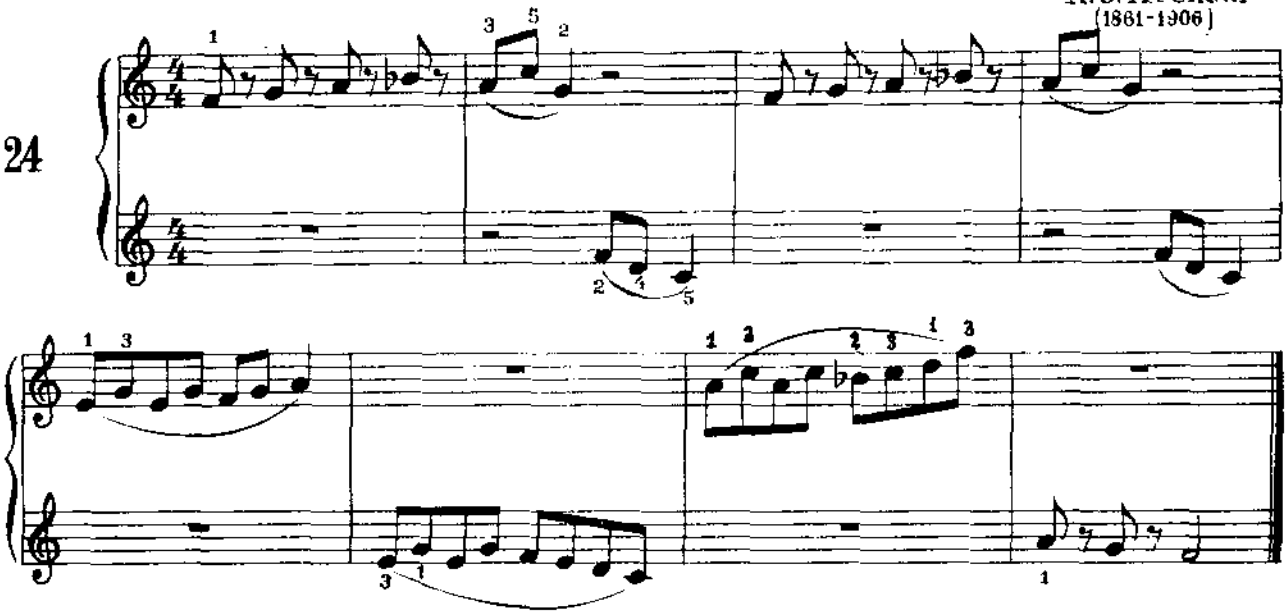
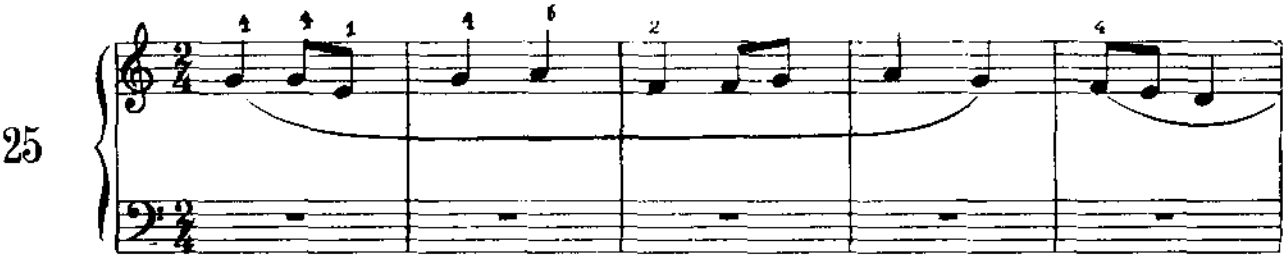
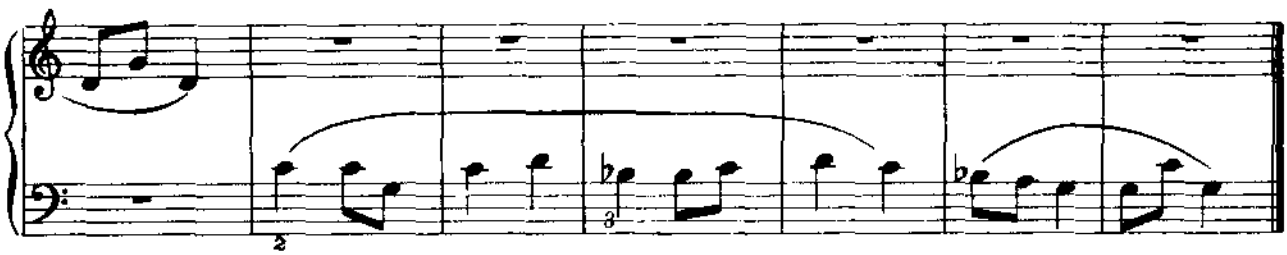
22



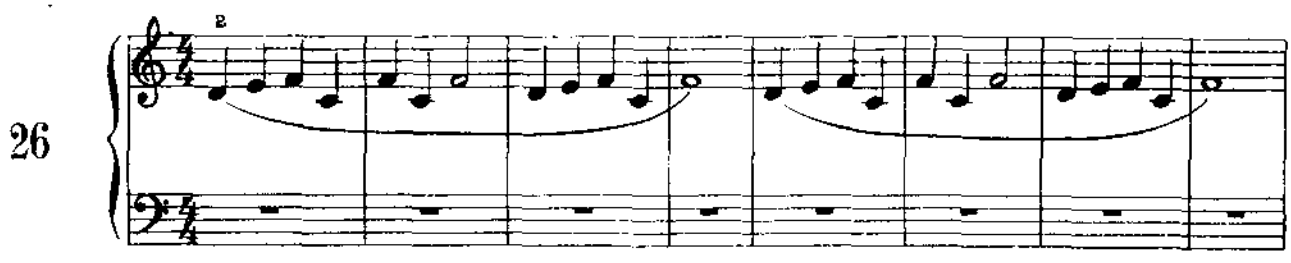
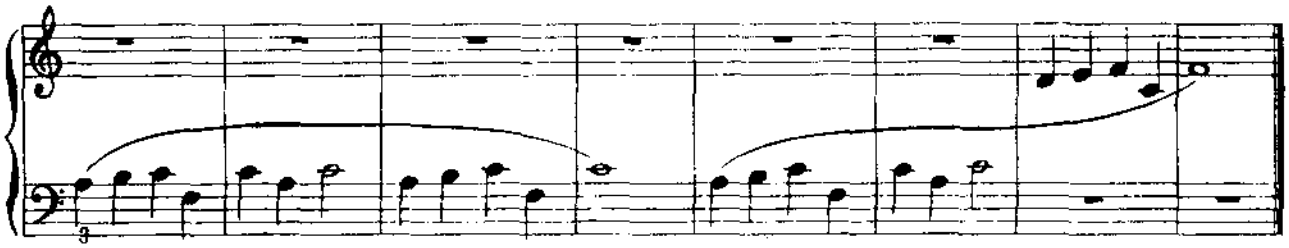
23





A. S. Arenski
(1861-1906)

24

25

Cîntec popular romînesc

26



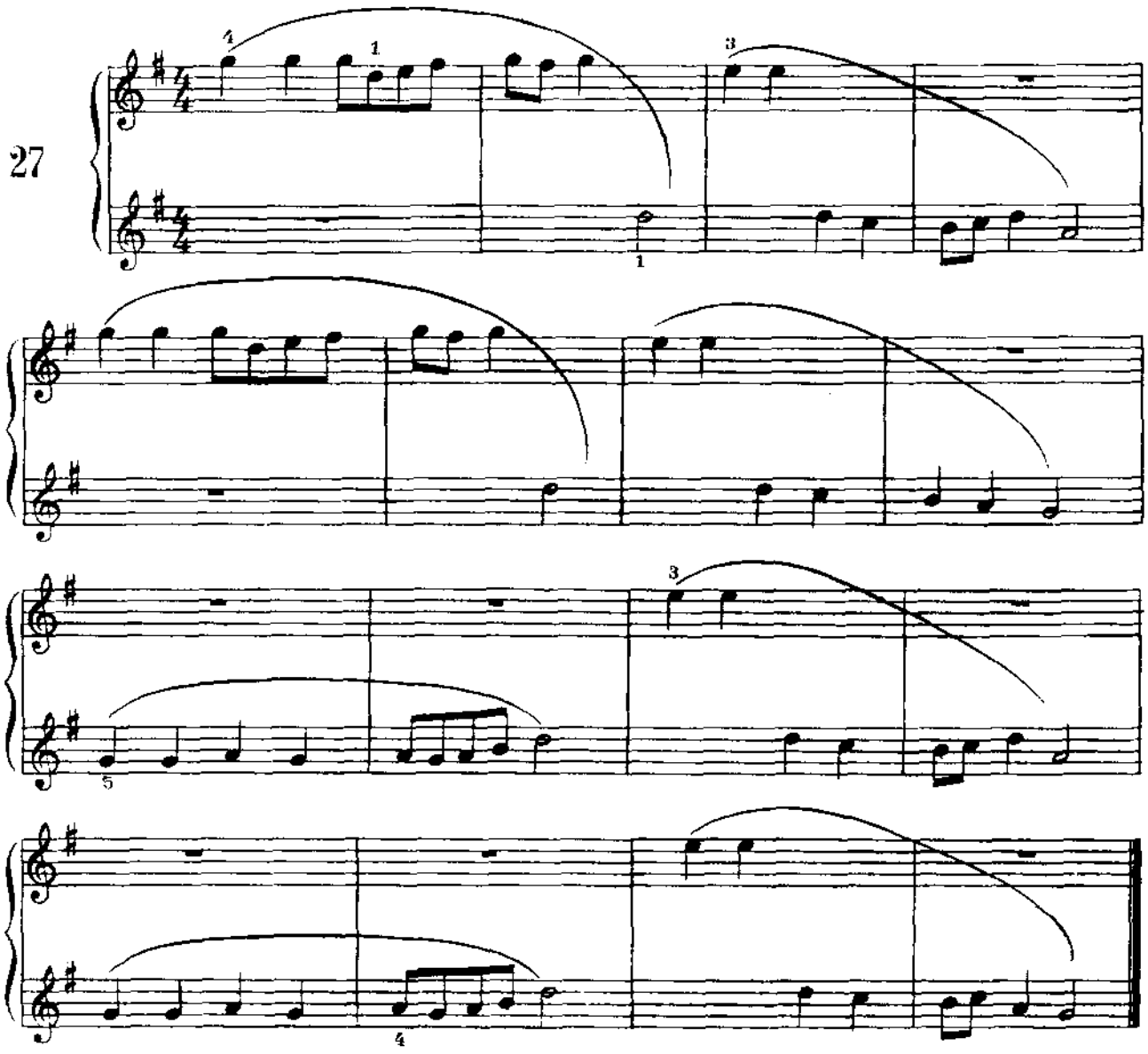
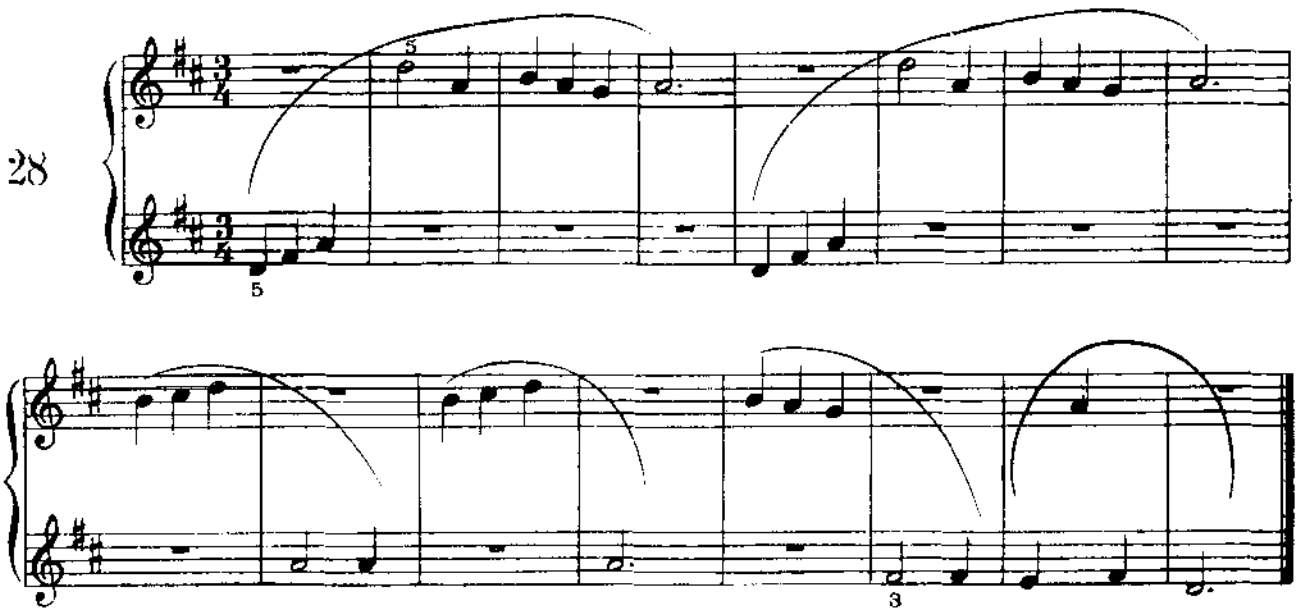
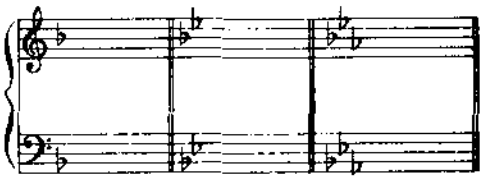
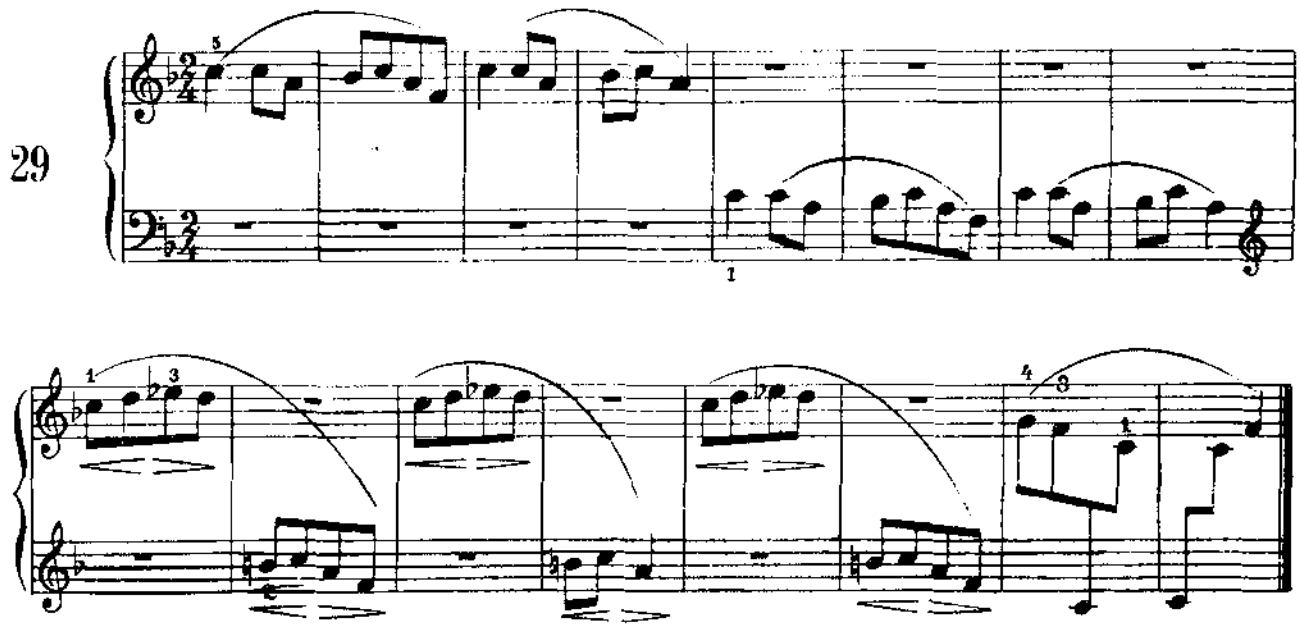
ARMURA

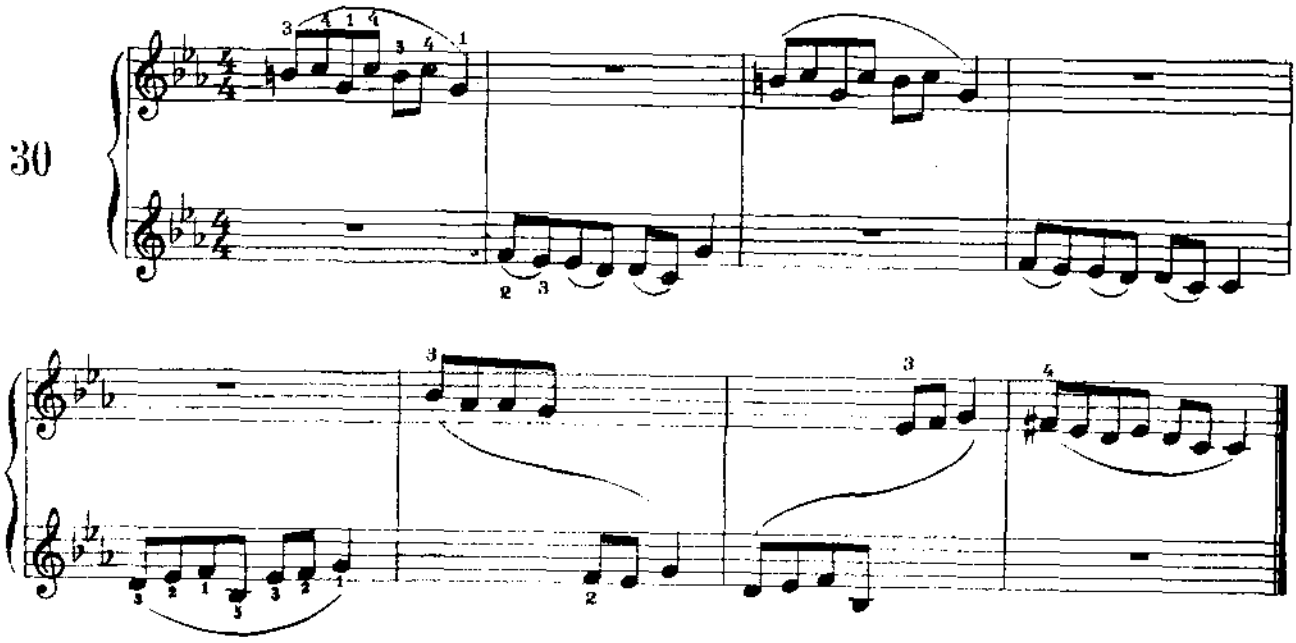
Unele melodii — după cum vom vedea — au scrişi mai mulţi accidenţi *la cheie*.

Totalitatea acestor semne de alteraţie — *diezi* sau *bemoli* aşezaţi imediat după cheie — se numeşte *armură*. Accidenţii aceştia, scrişi imediat după cheie, au o influenţă asupra *tuturor* notelor cu *acelaşi nume* din tot cuprinsul piesei, chiar dacă aceste note sînt de *înălţimi diferite*, adică aparţin altor octave.

Primul diez este totdeauna nota *fa*. *Diezii* se scriu la armură din cinci în cinci note (adică *din cvintă în cvintă*), începînd cu *fa*, în ordinea următoare: *fa, do, sol, re, la, mi, si*.

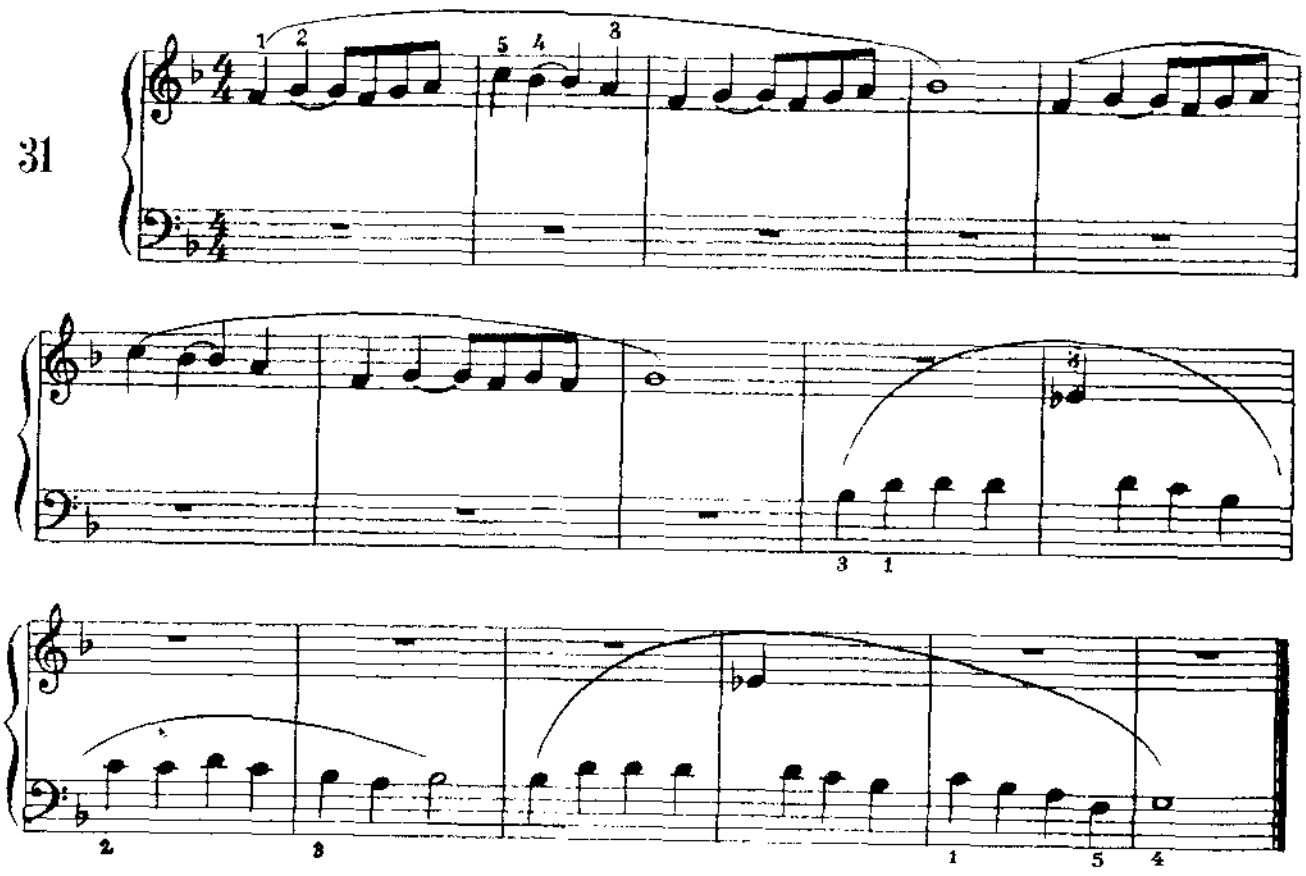
Cîntec popular romînesc

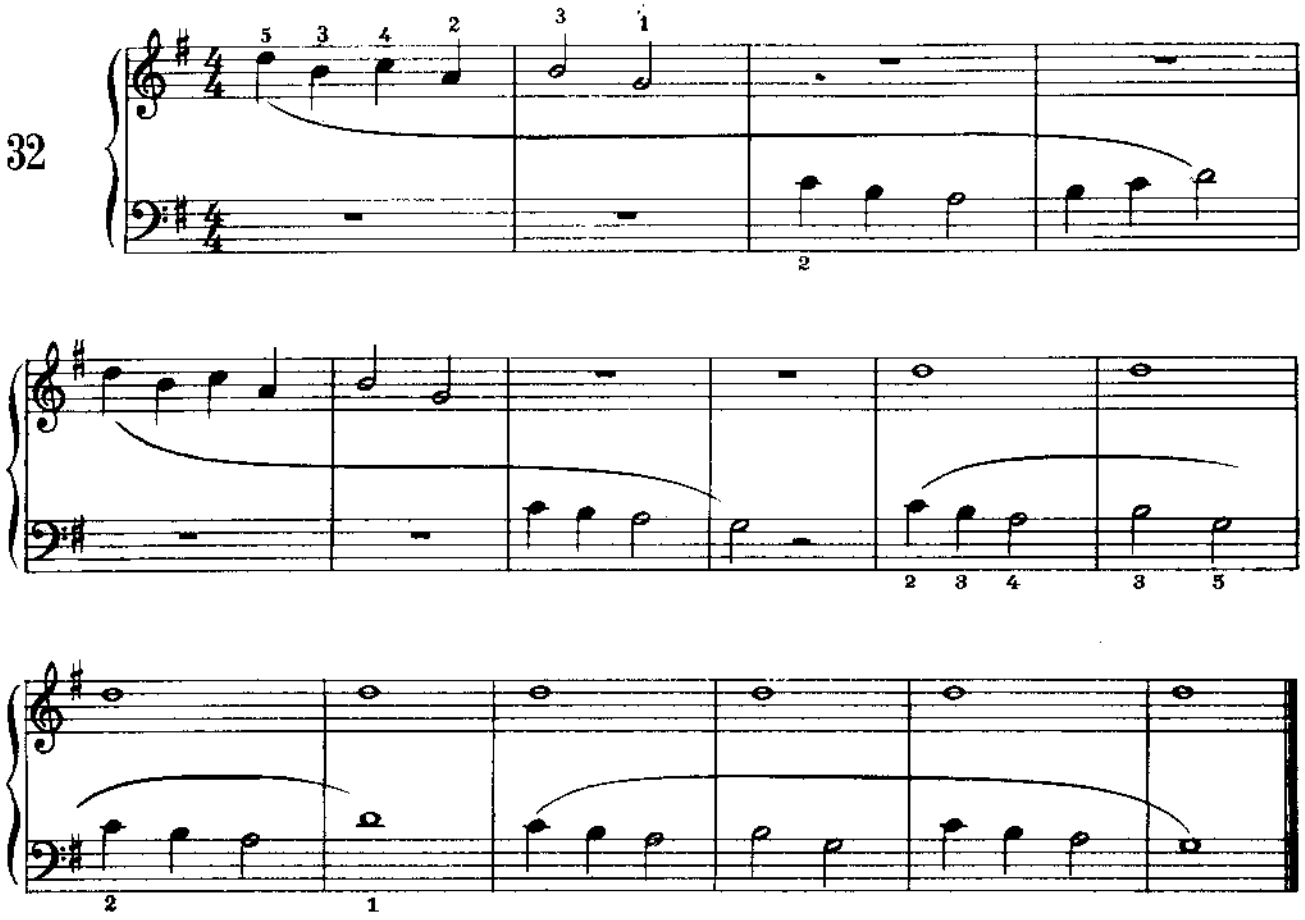
(prelucrare)

28

Bemolii se scriu la cheie tot din *cvintă în cvintă*, dar în ordine *inversă* decît diezii, adică ***si, mi, la, re, sol, do, fa***

29

Prin repetarea sistematică a acestor exerciţii, elevul dobîndeşte, cu timpul, deprinderile motoare necesare pentru a lucra mai repede şi fără greşeli. După cîtva timp, degetele se vor îndrepta *automat* spre clapele respective, mişcările pianistului devenind în mare măsură *reflexe*.

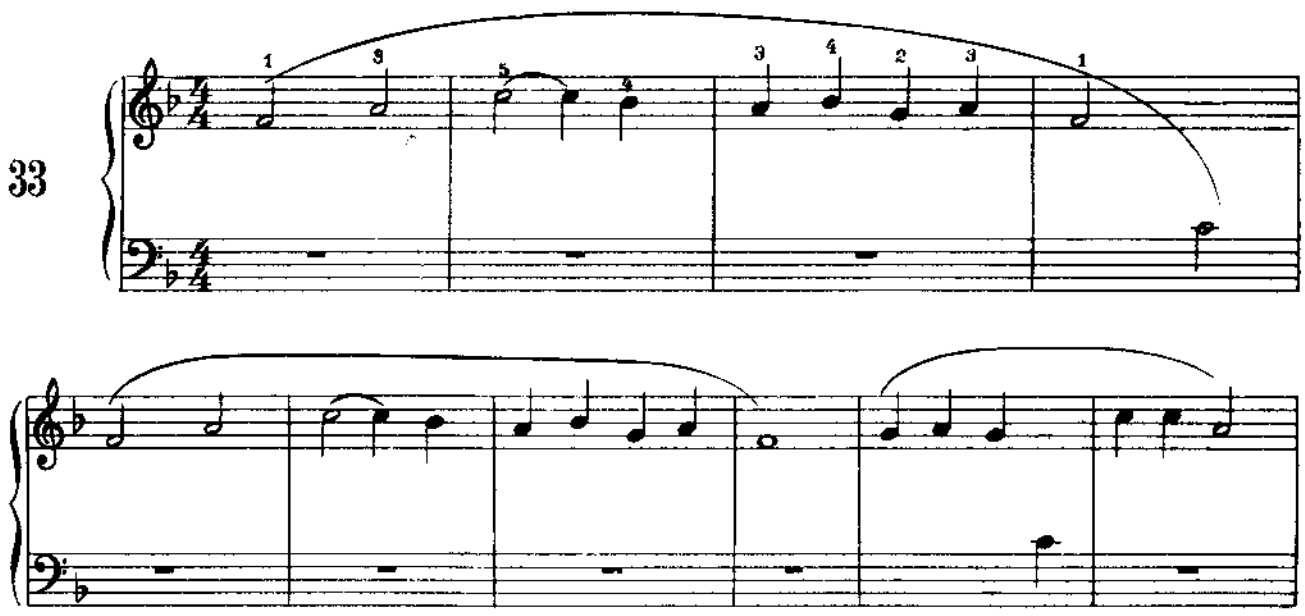
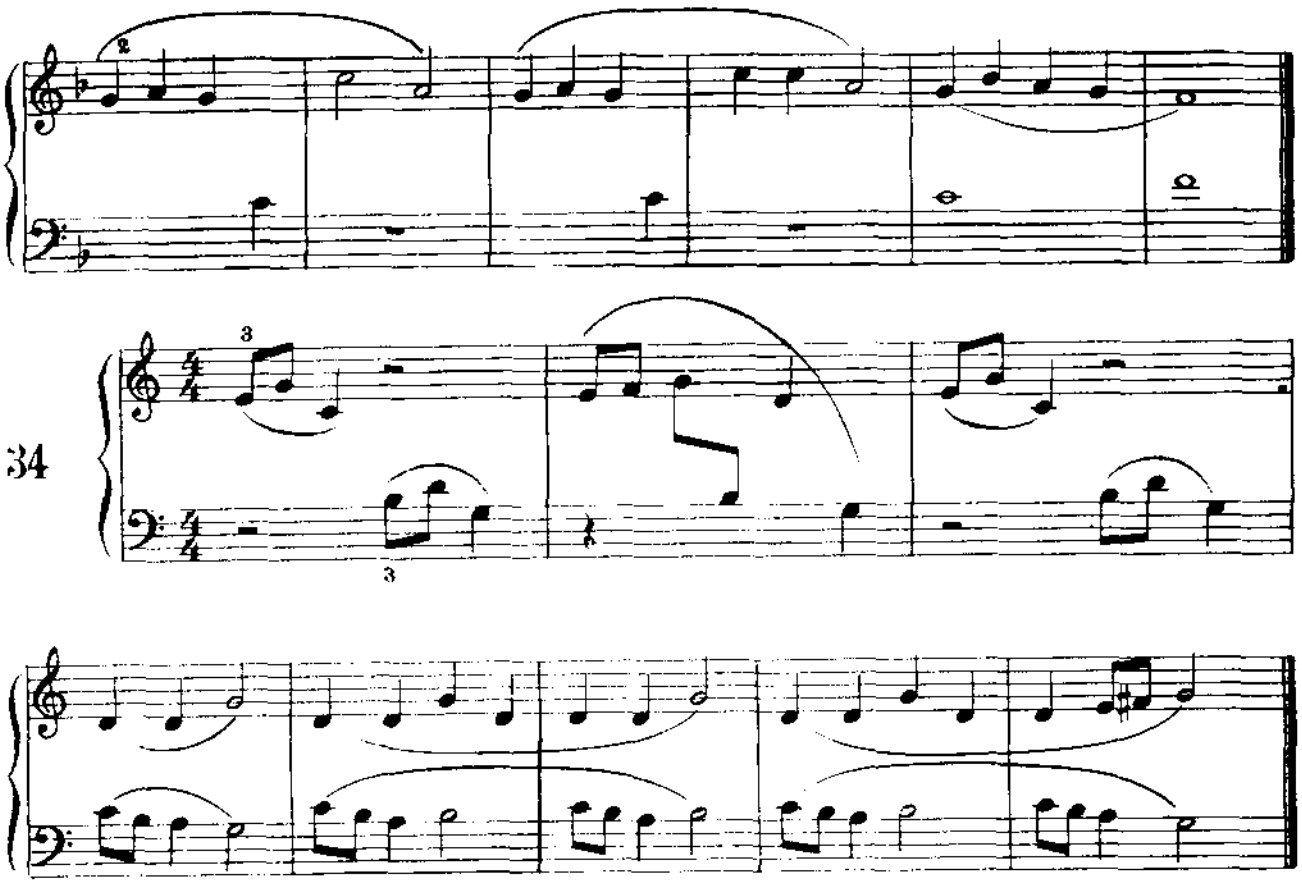
30

LEGATO DE DURATĂ

Cînd întîlnim două sunete de *aceeaşi înălţime* legate cu un *arc*, nota a doua nu se mai cîntă, degetul rămînînd pe clapă atît timp cît *durează* cele două note *la un loc*. Arcul care le *leagă* se numeşte *legato de durată*.

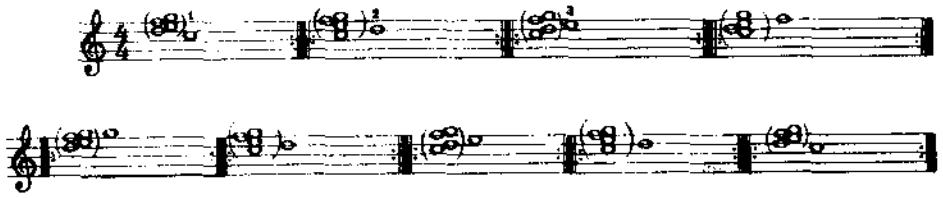
Melodie populară

31

EXERCIŢII CU DOUĂ NOTE LOVITE SIMULTAN

32

Elevul va învăţa *pe dinafară* toate aceste exerciţii. Profesorul va continua să-l ajute pe elev la numărat, pentru ca acesta să-şi poată concentra întreaga atenţie asupra mişcărilor degetelor.

33

Concomitent cu *educarea auzului*, profesorul va indica elevului unele exerciţii pentru *eliberarea* braţului şi a încheieturilor.

Prin această metodă de lucru, şi mai ales prin exerciţii sistematice şi raţionale, se uşurează foarte mult munca elevului.

EXERCIŢII CU MÎNA FIXATĂ

Aceste exerciţii, de mare importanţă pentru dobîndirea *extensibilităţii ligamentelor* din articulaţiile falangelor, se execută astfel:

Fixăm degetele, fără să sune, pe clapele corespunzătoare notelor din paranteze, adîncindu-le cît mai mult şi ţinîndu-le tot timpul *nemişcate*, cu excepţia acelora care lucrează.

Am văzut că degetele se numerotează prin cifrele 1, 2, 3, 4, 5, începînd cu degetul mare.

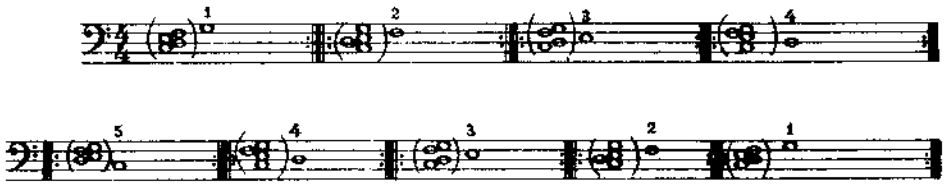
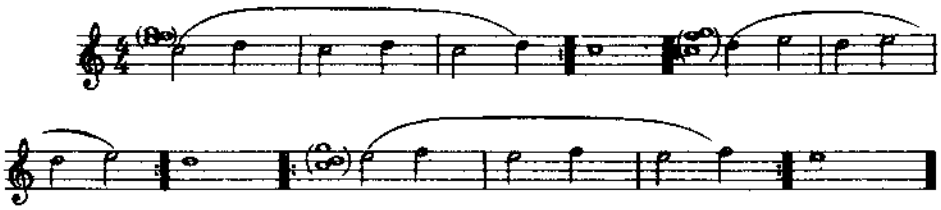
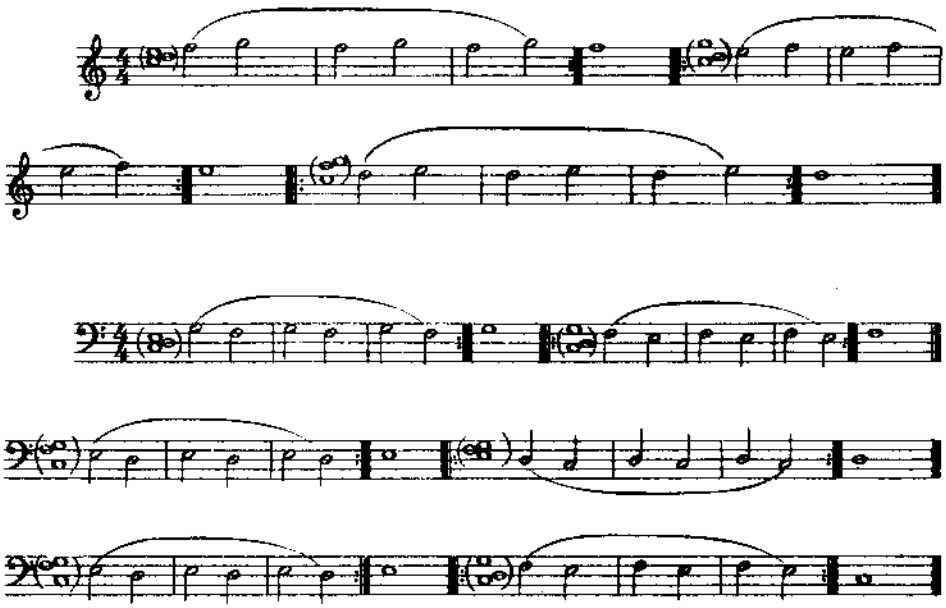
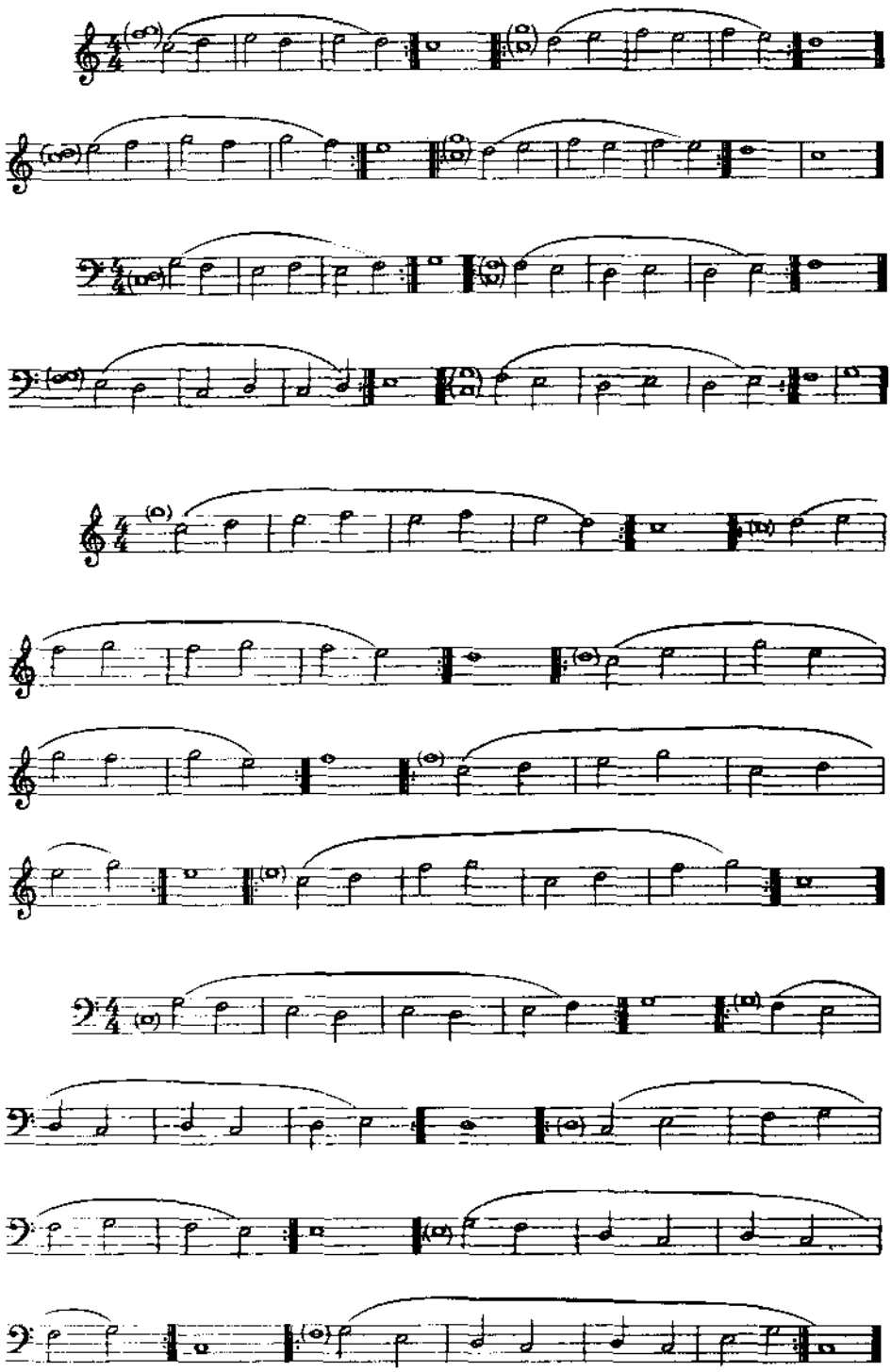
Mîna rămîne tot timpul liniştită, încheietura foarte elastică, evitîndu-se orice sforţare. Mişcările degetelor trebuie să fie *libere*, rămînînd tot timpul *flectate* în mod natural. Degetele se mişcă uşor *de la bază* (din articulaţia metacarpo-falangiană) cu excepţia degetului mare care, neavînd decît două falange, antrenează în mişcările sale şi pe primul metacarpian. Deci, la pian, mişcarea degetului mare se execută din articulaţia carpo-metacarpiană. Cu o clipă înainte de a zice «*unu*», degetul liber se ridică cu o mişcare foarte rapidă pînă la nivelul de cca 5 cm. de unde, în momentul cînd rostim «*unu*», trebuie să cadă îndărăt, adîncindu-se în clapă. Ca la orice *atac*, vom avea şi aci *o singură mişcare* şi nu două. În clipa în care *ridicăm* degetul de pe clapă, trebuie să ne gîndim la *căderea* lui.

Prin urmare, ne aflăm în fața *unei singure mișcări arcuite* și nu a uneia care ar cuprinde două faze: una de ridicare și alta de lovire.

Aceste exerciții se vor cînta cu degete *solide* dar nu rigide. Prin executarea lor corectă, degetele vor căpăta *forță* și *independență*.

Notele cuprinse între *barele de repetiție* trebuie repetate. Aceste exerciții se fac zilnic, pînă ce degetele lucrează ușor și *independent* de degetele vecine.

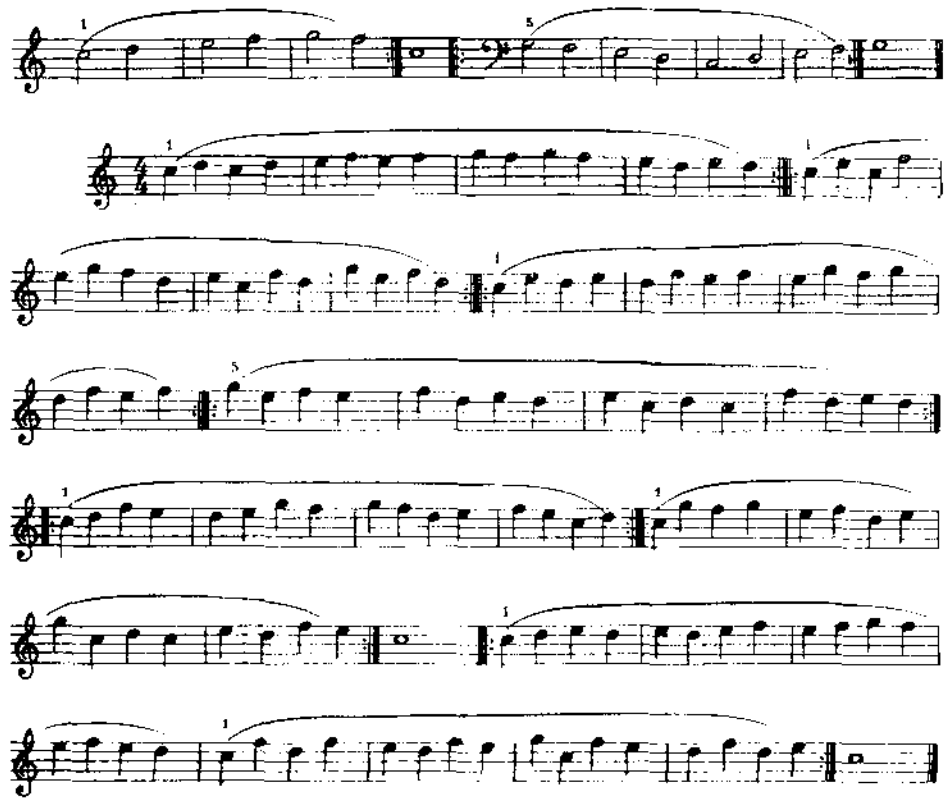
În cazul cînd s-ar produce vreo *crispare* a degetului sau a antebrațului, exercițiile *trebuie întrerupte*.

Iată acum exerciții asemănătoare pentru mîna stîngă:

În exercițiile următoare lucrează cîte două degete, anume degetele *învecinate*. Schimbarea degetelor trebuie efectuată cu multă precizie. Acțiunea *alternativă* a degetelor 1 și 2 constituie *un singur moment*. Pianistul trebuie să aibă senzația ca și cum ar exista *o piesă de legătură* între cele două degete, în sensul că în clipa cînd unul din degete atinge clapa, celălalt se ridică în mod *automat* (ca talerele unei balanțe).

Toate degetele se vor ridica *la fel*, altminteri se produce *inegalitate* de sunet și timp.

Asemenea exerciții tehnice vor continua chiar și în anii următori, deoarece *tehnica dobîndită* nu se menține decît cu ajutorul unor astfel de exerciții zilnice.

EXERCIŢII CU MÎNA LIBERĂ

Poziția corectă a mîinii îi imprimă acea formă *rotunjită*, cu prima falangă *flectată* iar celelalte cam în aceeași linie (în *extensiune)*. Degetele 4 și 5 sînt ușor trase spre interior, contribuind în felul acesta ca mîna să fie mai bombată.

Exercițiile care urmează se fac cu un sunet potrivit ca intensitate și egal pentru fiecare notă. Se impune o mare prudență spre a nu se produce cumva vreo *crispare* a degetelor sau a antebrațului.

Degetele vor fi bine *articulate*, dar fără a cădea în exagerări.

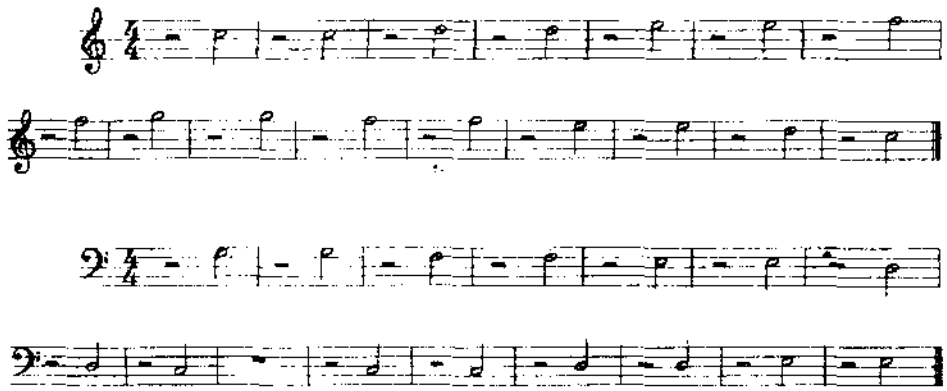
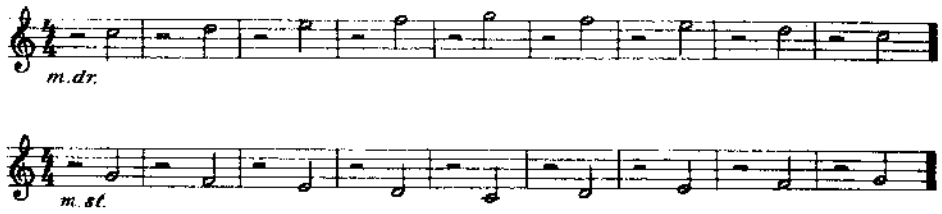
Ele se mișcă *de la bază*, astfel cum am arătat la pag. 48 Mișcarea la început va fi foarte moderată.

EXERCIŢII TEHNICE DIN ÎNCHEIETURA MÎINII

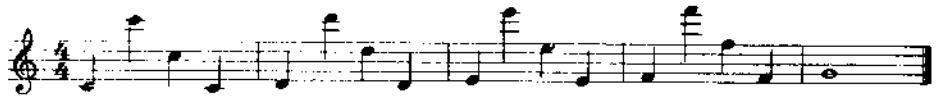
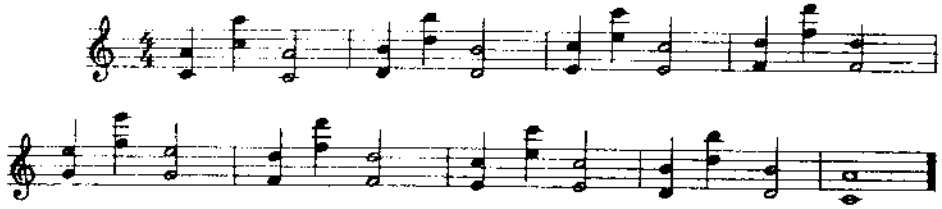
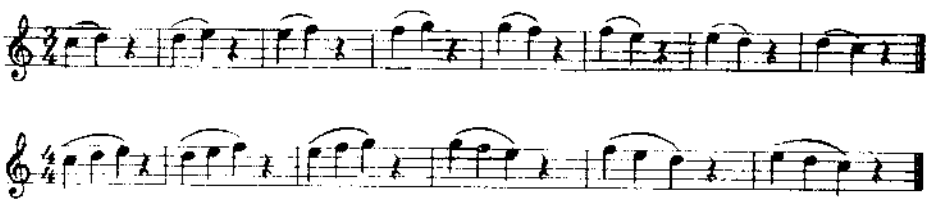
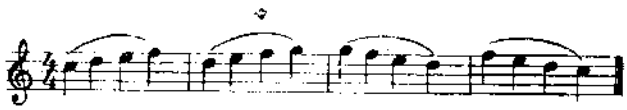
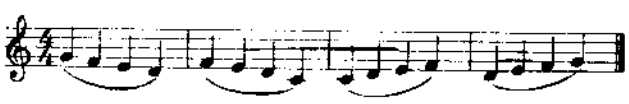
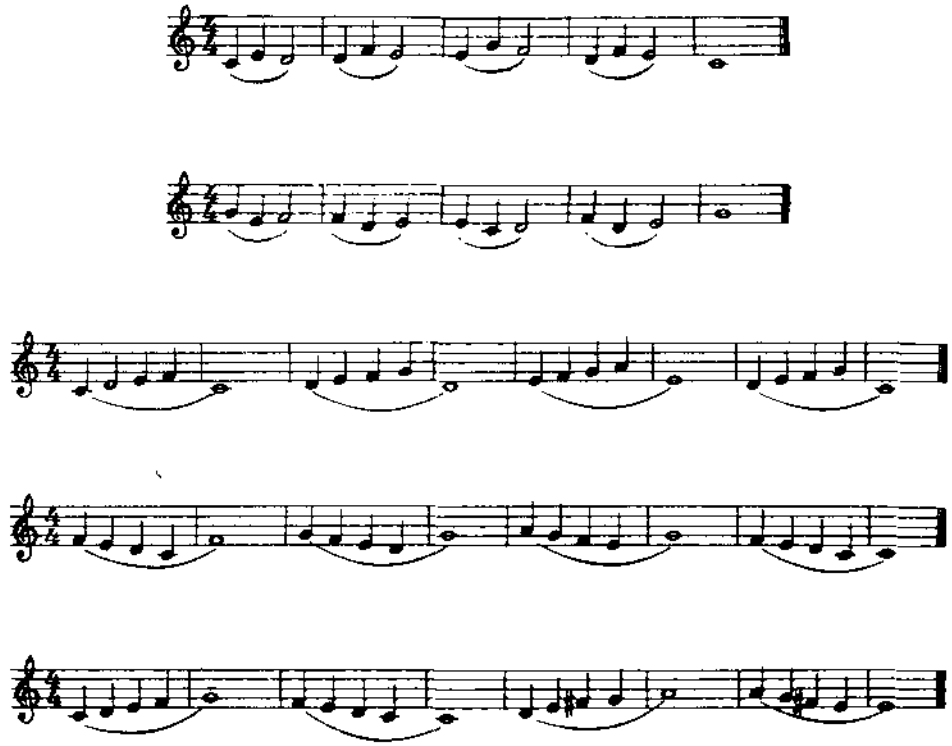
Din cele învăţate pînă acum, observăm că, în afară de munca musculară a *degetelor*, un rol important îl mai are şi *mîna* împreună cu *braţul*. Pianistul trebuie, prin urmare, să dobîndească o *flexibilitate* şi la articulaţiile acestor segmente. Îndeosebi *articulaţia mîinii* (« *poignet* » — « *Handgelenk* ») cere un mare antrenament. Observăm că mişcările mai pronunţate din încheietura mîinii şi a umărului au fost introduse în practica începătorului numai în mod *izolat* (ca o gimnastică), fără folosirea lor concretă în materialul muzical studiat pînă acum. Abia mai tîrziu se pot folosi, în unele exerciţii, mişcări ale mîinii sau ale braţului, încurajînd pe elev să încerce dacă piesele sună mai bine prin utilizarea acestor mişcări.

Se mai pot face şi alte exerciţii preliminare:

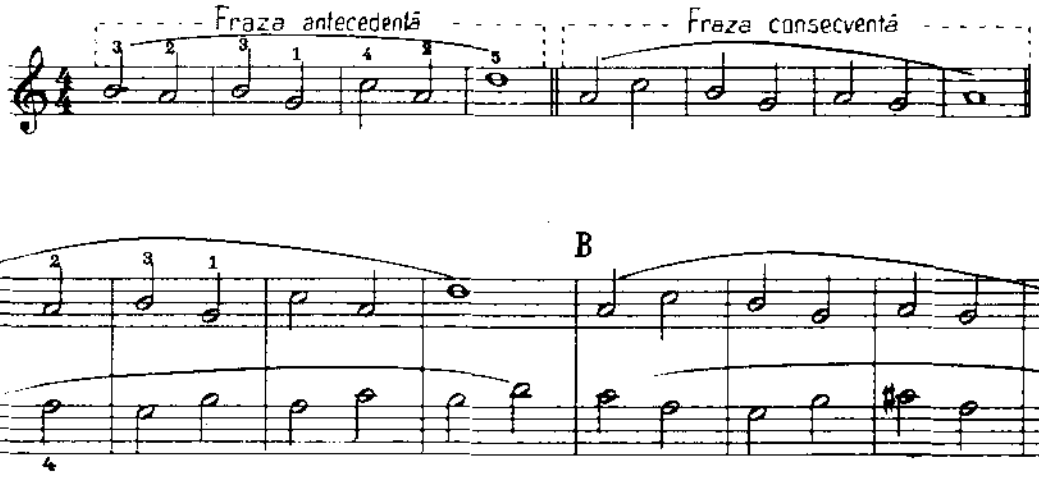
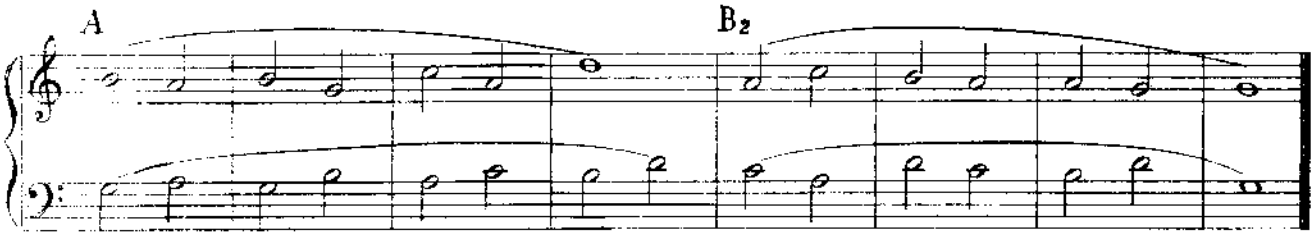
Se aşază mîna în poziţie *normală*, cu degetele fixate pe clapele pianului. Pe timpul întîi, ridicăm mîna de jos în sus din articulaţia pumnului, pe timpul al doilea o coborîm încet. Pentru a evita rigiditatea mişcărilor, acestea se efectuează în modul următor:

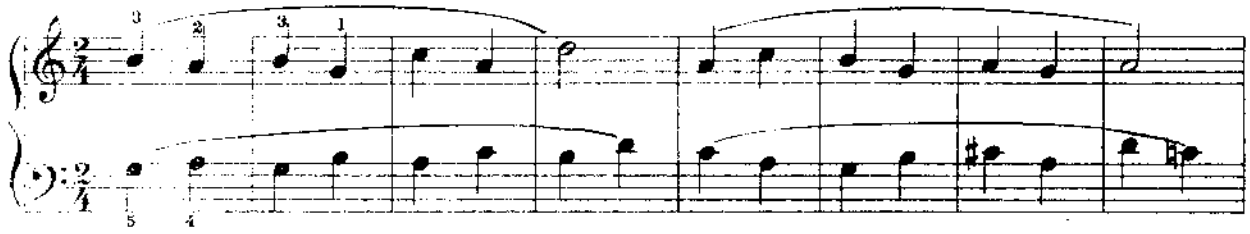
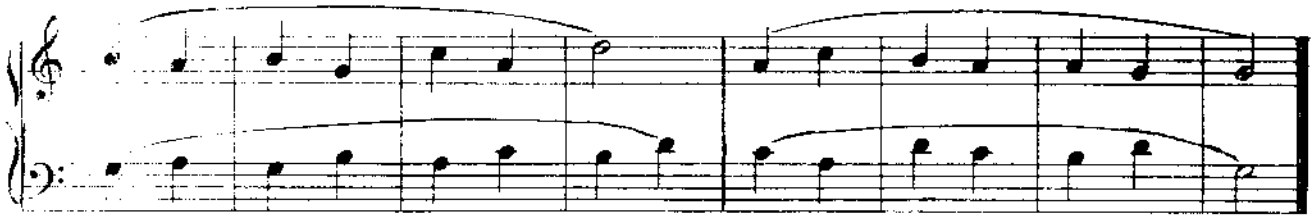
Cînd mîna se ridică, cotul se depărtează puţin de corp *(abducţia* braţului), descriind *un arc* de vreo 70°.

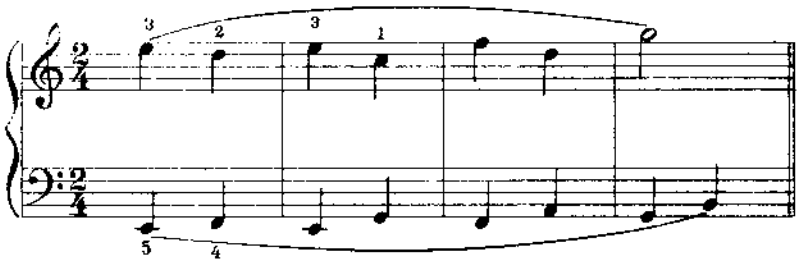
În momentul cînd mîna coboară, cotul se va apropia din nou de corp *(adducţie)*. Aceste exerciţii constituie un antrenament cu bune rezultate pentru supleţea articulaţiilor.

DEPLASAREA BRAȚULUI

Am văzut că munca pe care o cerem mișcărilor trebuie să fie conformă cu capacitatea lor. Cînd e nevoie de o forță mai mare, ne folosim de mișcarea antebrațului; cînd e nevoie de o mișcare mai mică, recurgem la mișcările mîinii, ținînd brațul liniștit. Cînd trebuie să producem un sunet foarte puternic, nu ne vom folosi de pîrghiile mici ale degetelor ci de forța mușchilor mari, care pun în mișcare pîrghia brațului sau a antebrațului.

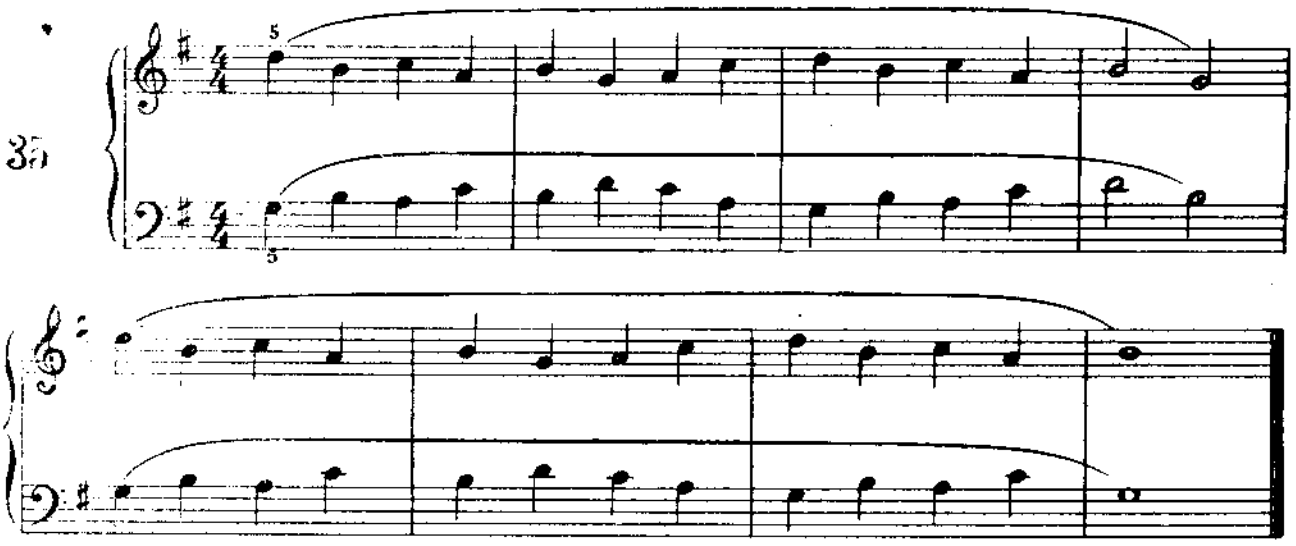
CĂDEREA LIBERĂ A BRAȚULUI ȘI A MÎINII

Exercițiul care urmează, cuprinzînd *două note*, adică folosind *două degete deodată*, poate fi lăsat și pentru mai tîrziu:

MIȘCĂRI DE COORDONARE

mîna dreaptă

mîna stîngă

Cantilenele cer sunete mai pline, mai sonore. Mîna și vîrful degetelor trebuie să simtă că există o legătură strînsă între pian și deget. Se va cînta cu brațul liber, cu degetele bine înfundate în clapă, culegînd impresia ca și cînd sunetele se produc în fundul clapei. Brațul va interveni cu o mișcare directă, *laterală*, spre a rotunji sunetul și a-l face mai lăuntric. De astă dată, munca musculară a degetelor e mai mică. Greutatea brațului va fi repartizată în mod egal pe fiecare deget; încheietura mîinii va fi ceva mai mobilă, dar fără a-i exagera ondulațiile.

CÎNTATUL ÎN ANSAMBLU. MIȘCAREA CONTRARĂ

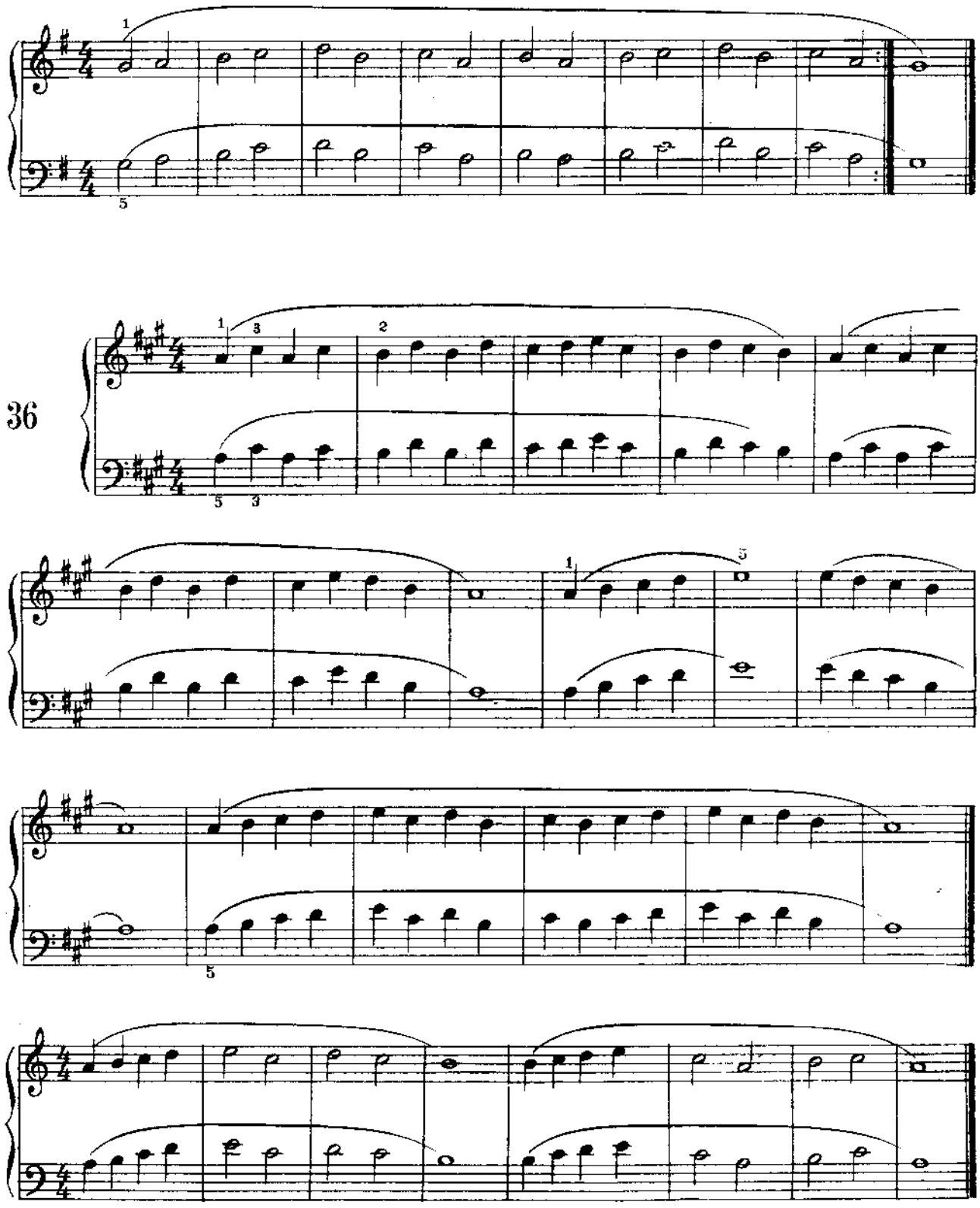
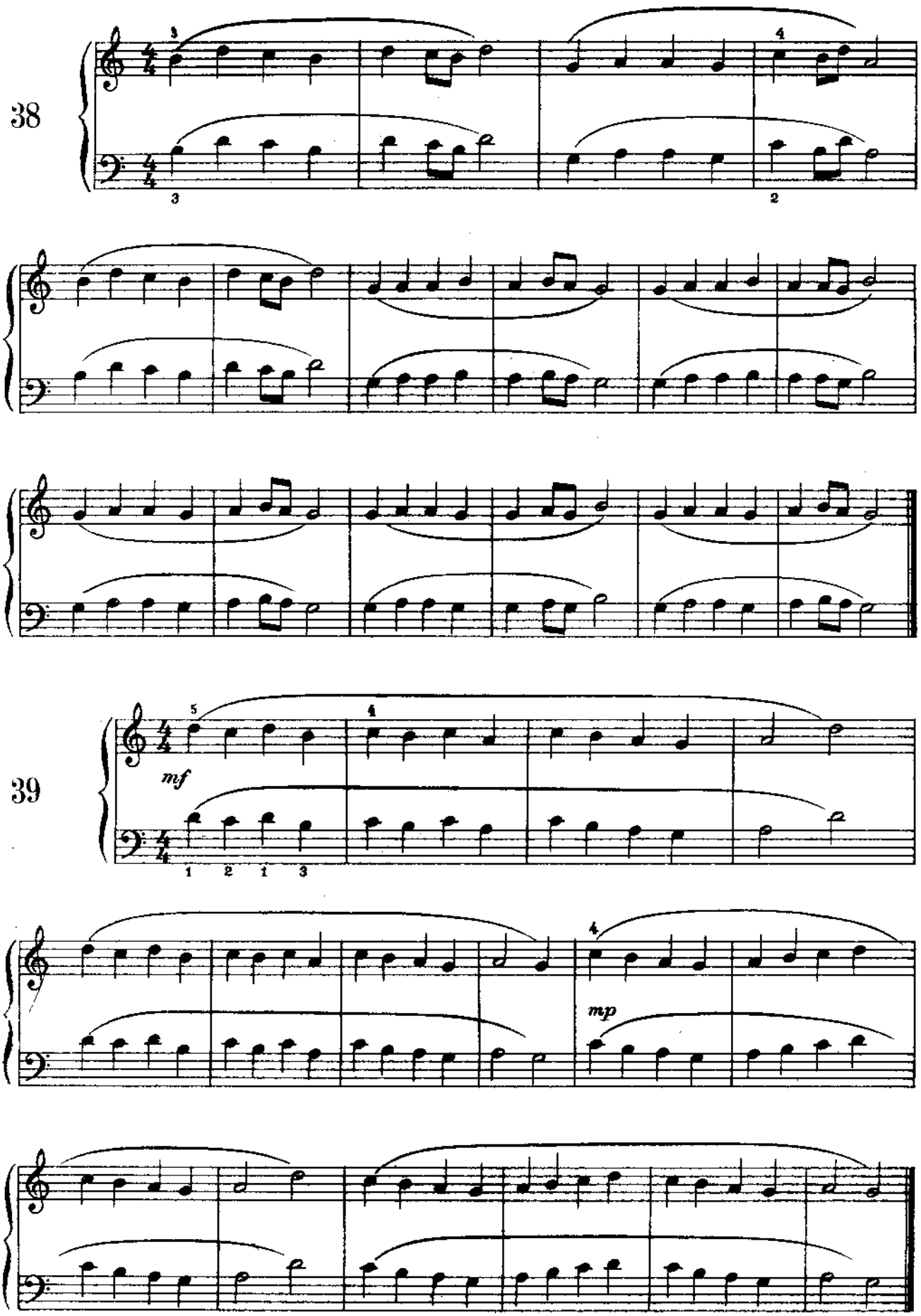
Exercițiu preparator



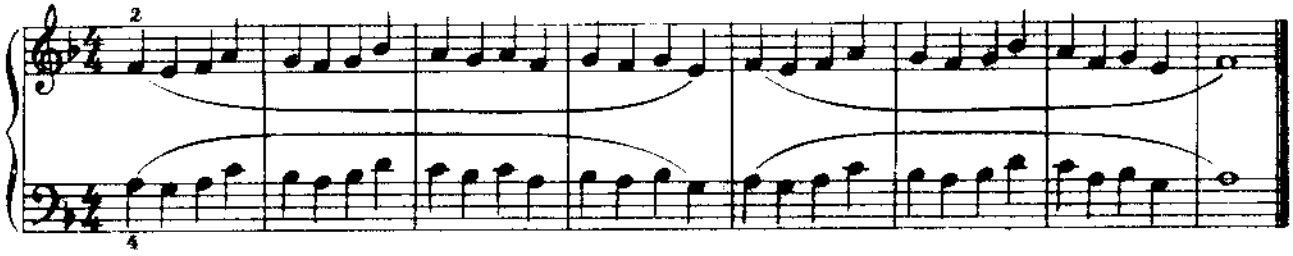
Același exercițiu, cîntat în pătrimi:

Același exercițiu cu tonul fundamental *do*:



Transpunerea piesei de mai sus se face cu ajutorul imaginației auditive.

MIŞCAREA PARALELĂ LA OCTAVĂ

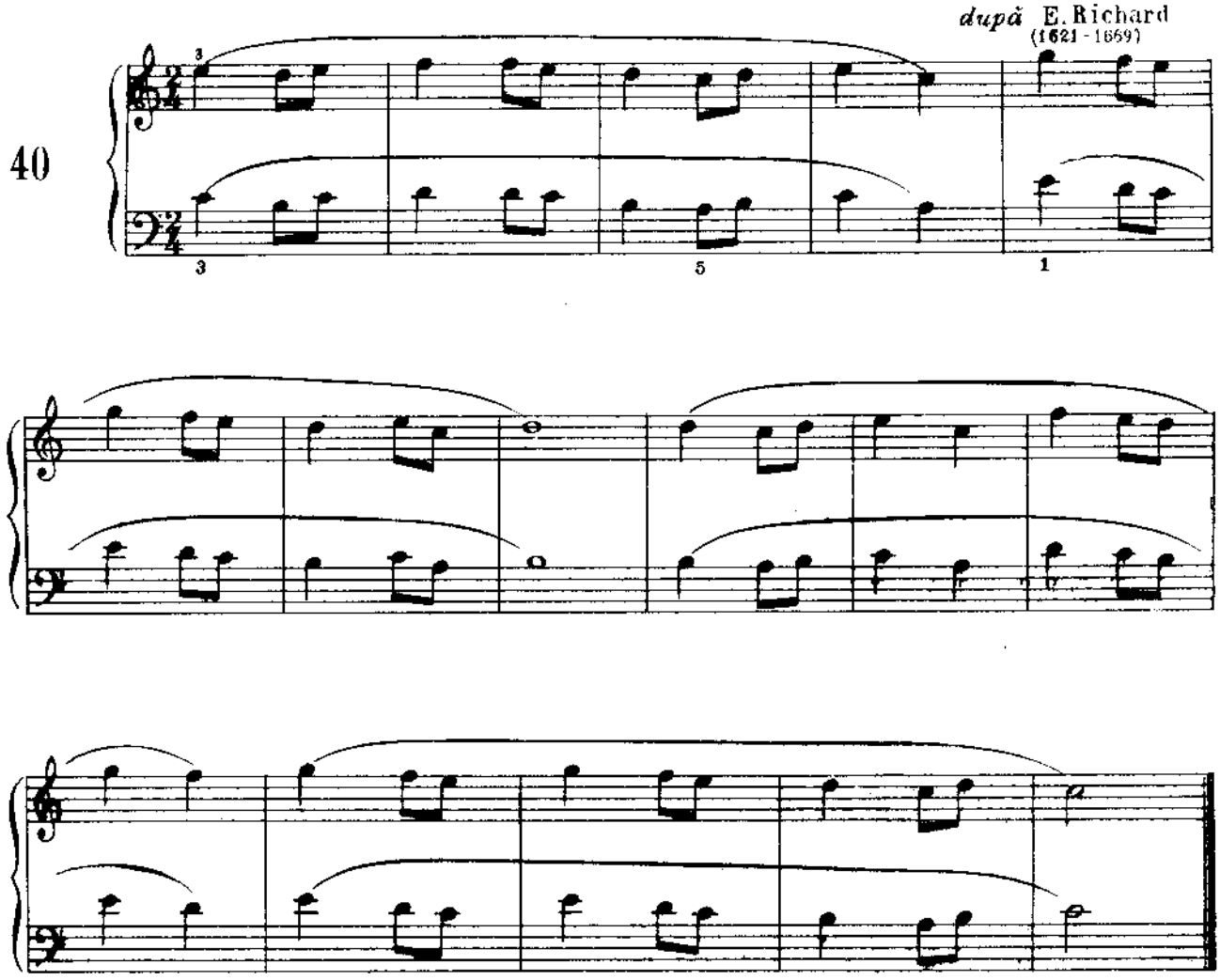
Exerciţiu preparator

Să se lucreze concentrat, raţional, pornind mereu de la *calitatea* sunetului, rar şi cu mîinile separate.

38
39
mf
mp

SEXTE ŞI DECIME PARALELE

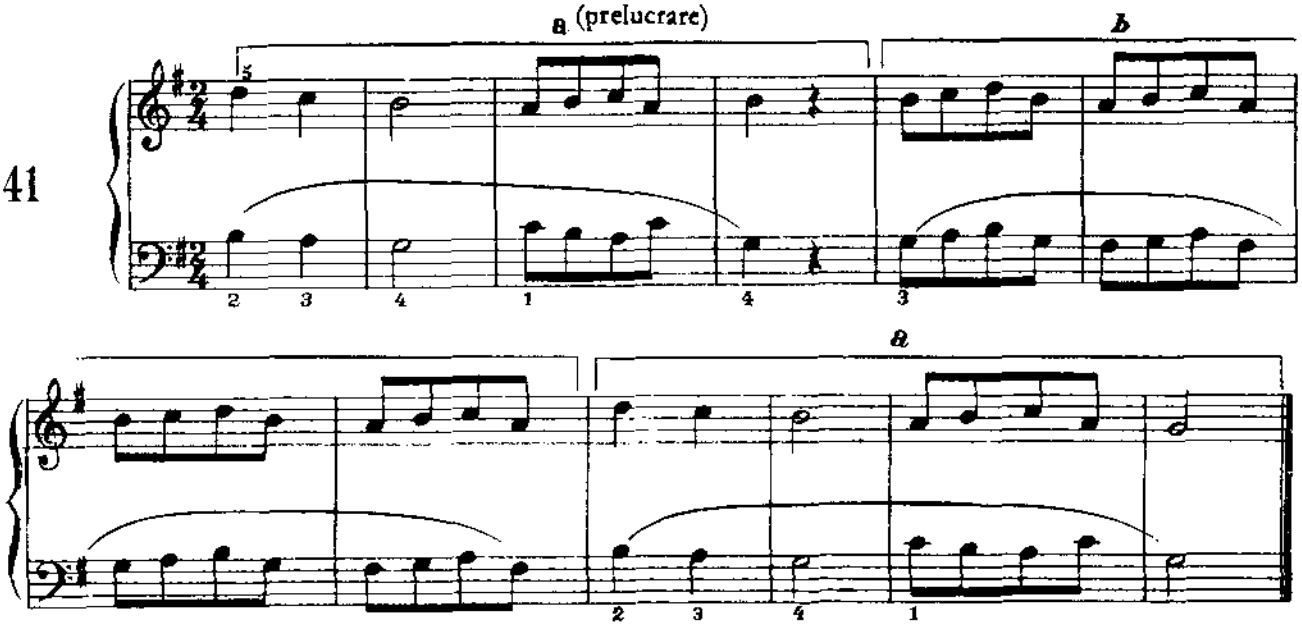


Anglaise

după E. Richard
(1621 - 1669)

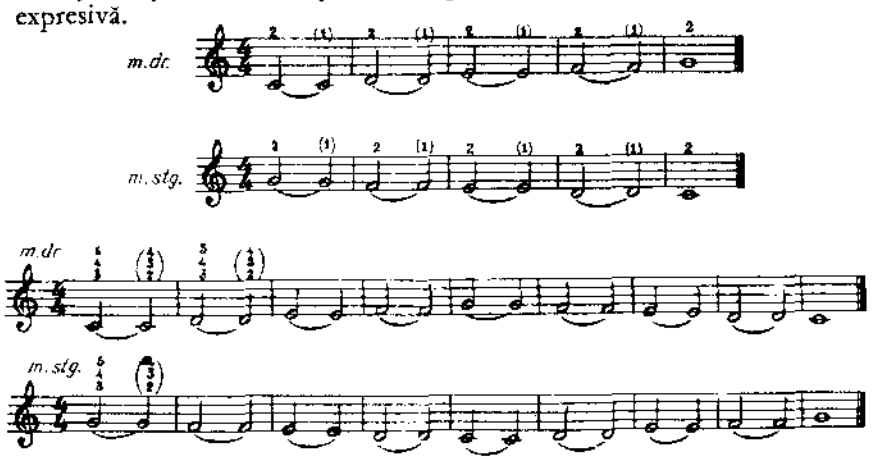
40

Elevul nu trebuie să uite niciodată că o bună poziţie a corpului, a braţelor, a mîinilor şi a degetelor, precum şi un *tuşeu* corect, împreună cu o mare precizie a măsurii, formează baza unei bune execuţii.

Cîntec popular german

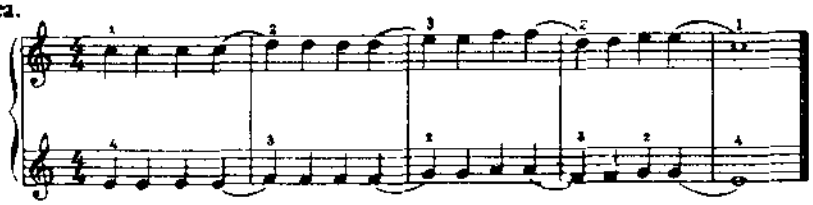
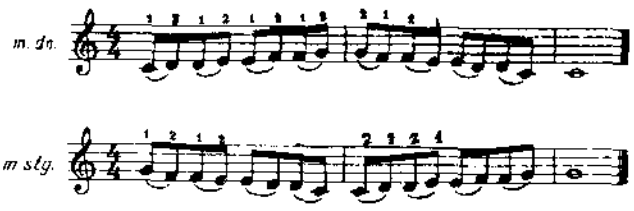
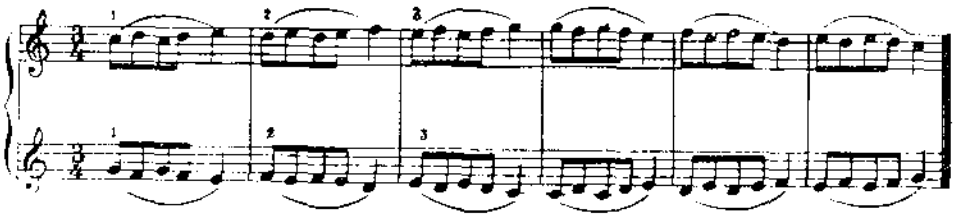
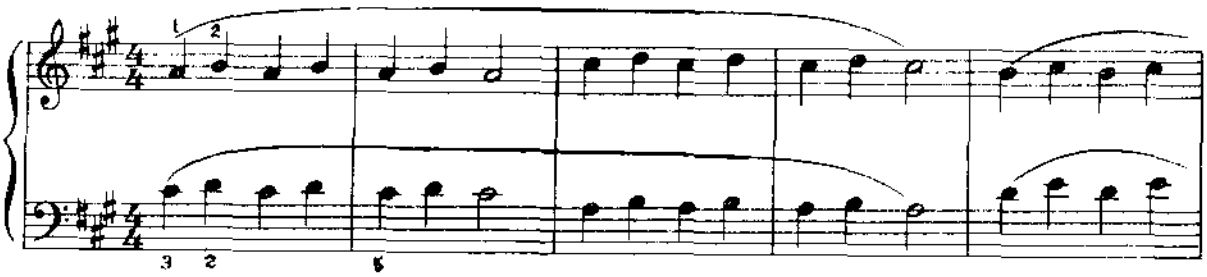
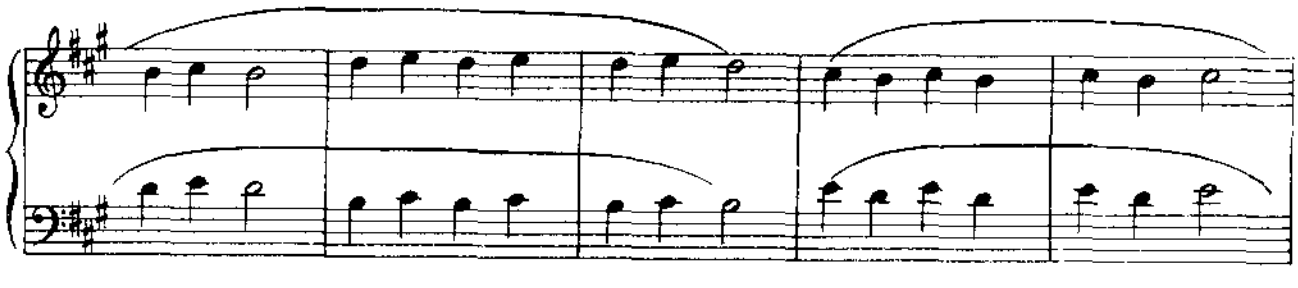
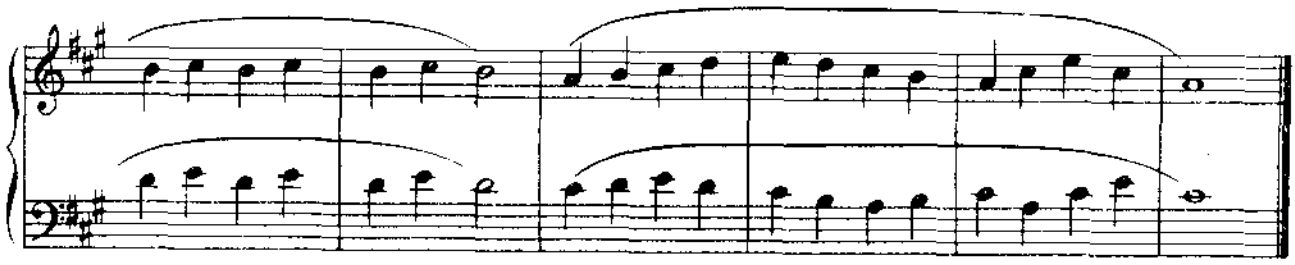
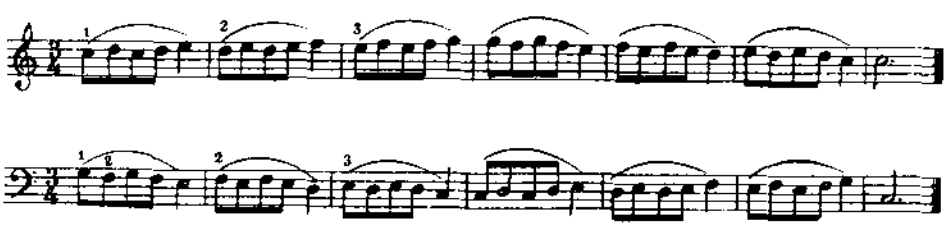
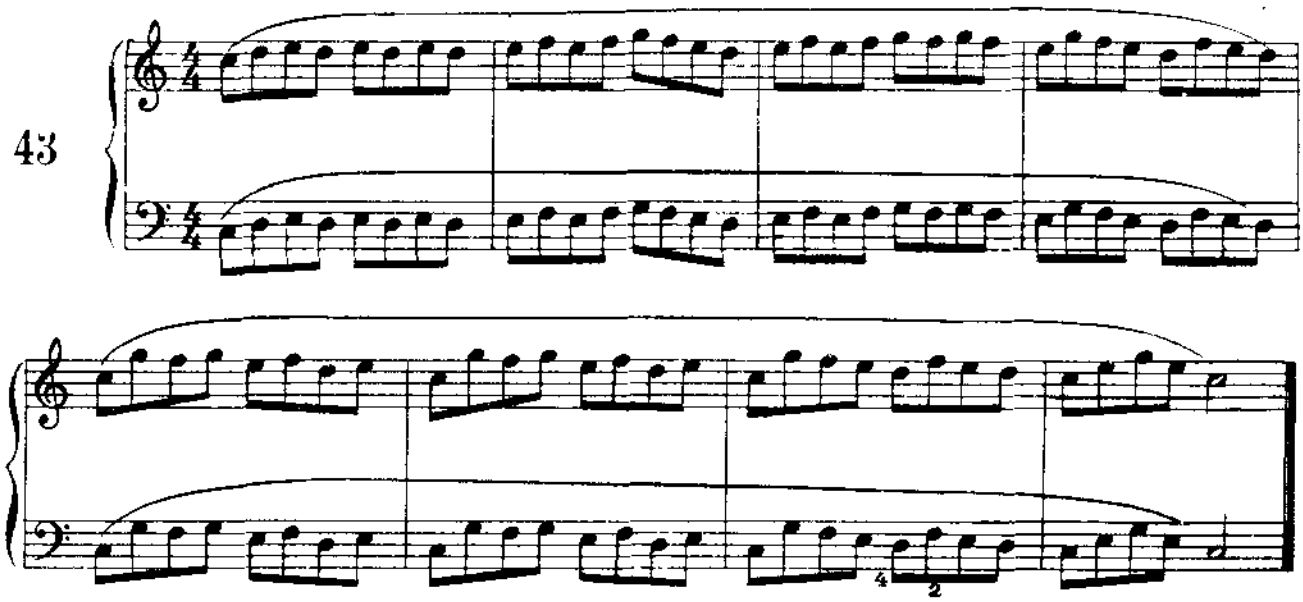
41

Acest cîntec are formă de *lied mic* (*a—b—a*)

EXERCIŢII DE LEGATO

Am văzut că notele care constituie un *motiv*, o *frază muzicală* sau un *pasaj tehnic* ce trebuie să se audă înlănţuite sau fără nici o întrerupere între ele, se cîntă *legat*. Am arătat că acest lucru se indică fie prin cuvîntul italian *legato*, fie printr-un *arc* care îmbrăţişează toate aceste sunete. Reamintim că pentru a cînta *legato*, braţul se ţine *liber*, cu încheietura mîinii *elastică* şi puţin *ridicată*. Degetele trebuie bine apăsate pe clapă şi se vor sprijini bine pe ele, în aşa fel ca mîna şi vîrful degetelor să simtă ca şi cum ar exista *o legătură* interioară între pian şi deget. Mîna va sta liniştită, repartizînd aceeaşi greutate pe fiecare clapă.

Sunetele trebuie să dea impresia că se întîlnesc în fundul clapelor, lucru ce se realizează numai dacă nu desprindem degetul de pe clapă decît în clipa cînd a pus în mişcare clapa următoare. Acest fel de a cînta dă o tehnică mai expresivă.

Aceste exerciţii de schimbare a două degete pe aceeaşi clapă sînt foarte folositoare pentru cîntatul *legato*.

Elevul trebuie să realizeze acest lucru fără nici o sforţare, sprijinindu-se pe clapă numai atît cît este necesar spre a nu permite acesteia să se ridice.

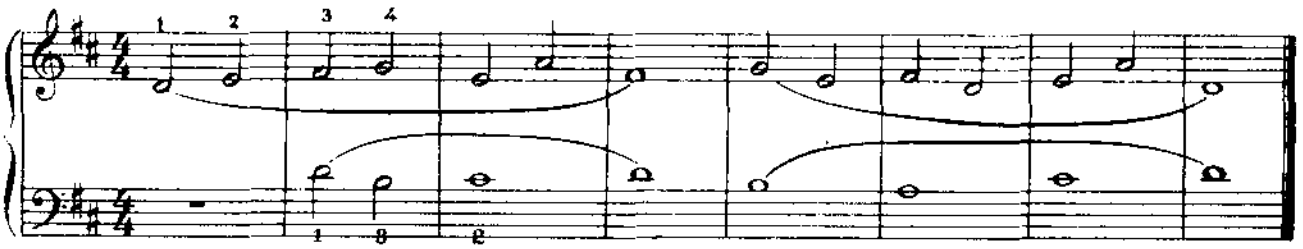
El va „umbla" astfel cu două degete pe aceeaşi clapă, apoi va trece la clapa următoare, continuînd mişcarea.

42

43

A se exersa cu mîinile separate.

CONDUCEREA INDEPENDENTĂ A VOCILOR

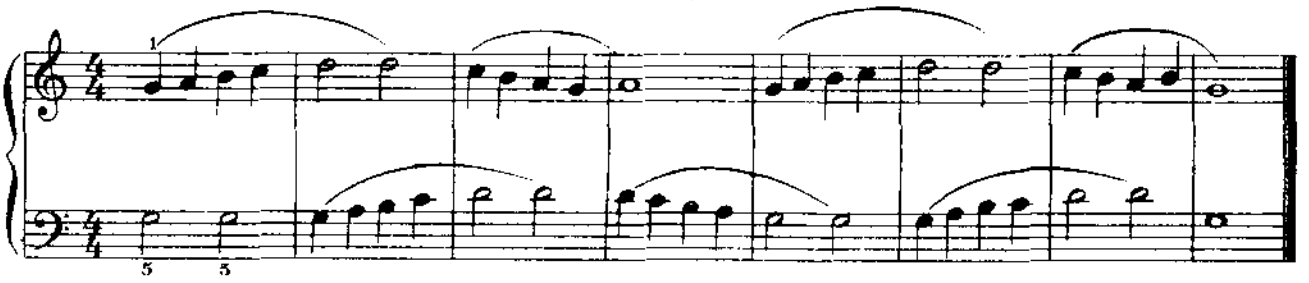
Exerciţiu preparator pentru independenţa ritmică a mîinilor

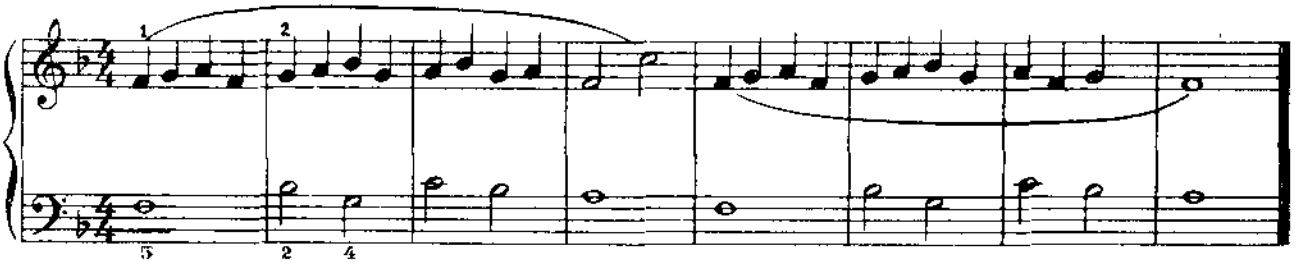
Mişcarea alternativ paralelă şi contrară

44

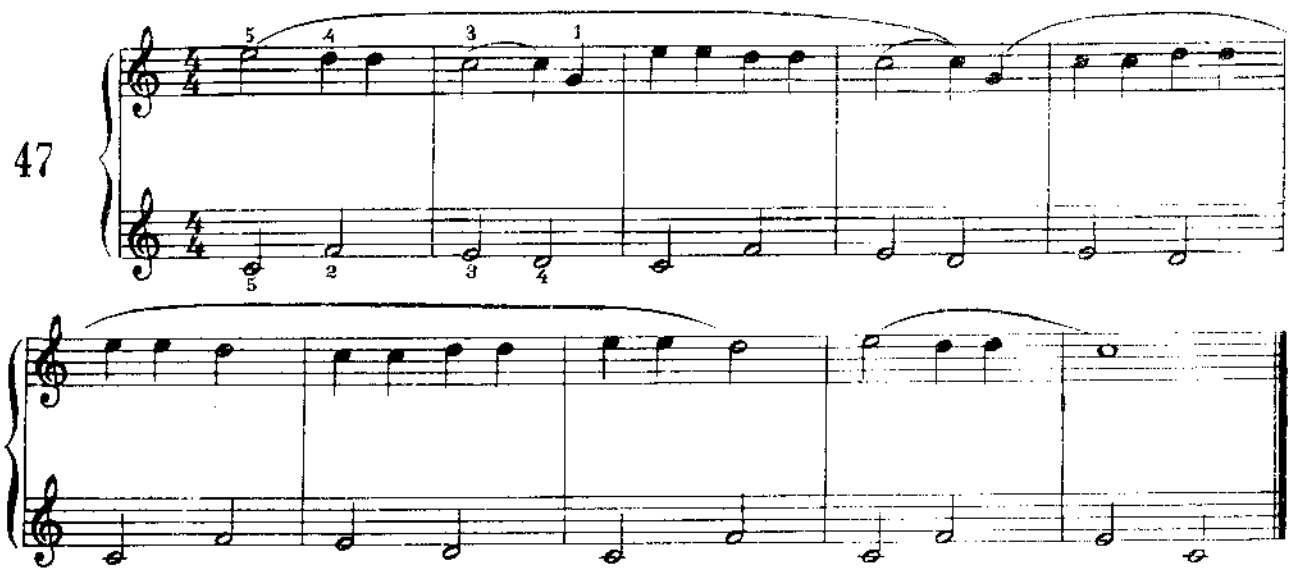


Marş

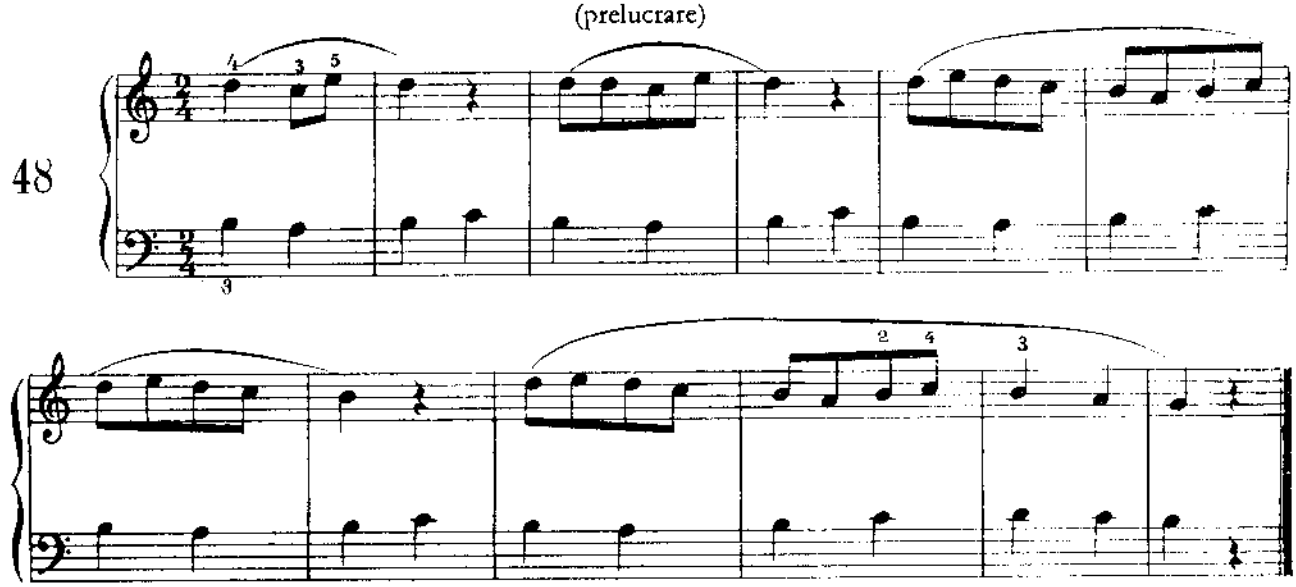
45

Atenţie la calitatea sunetului.

46

Cîntec popular german

(prelucrare)

47

Cîntec popular maghiar

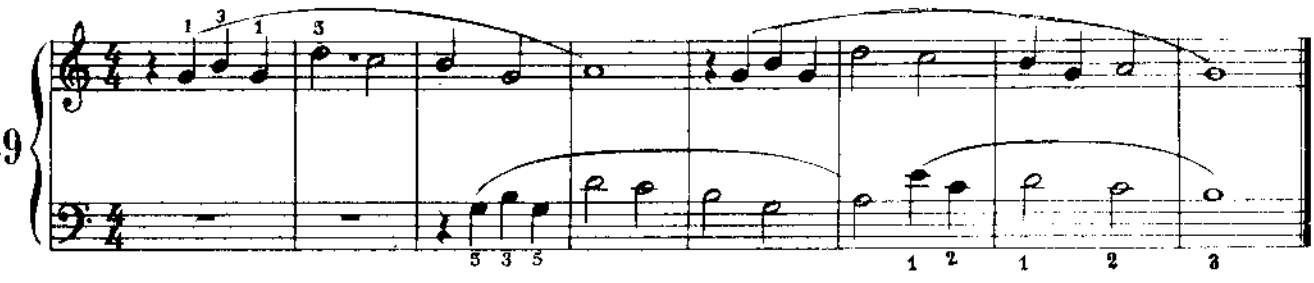
(prelucrare)

48

POLIFONIA

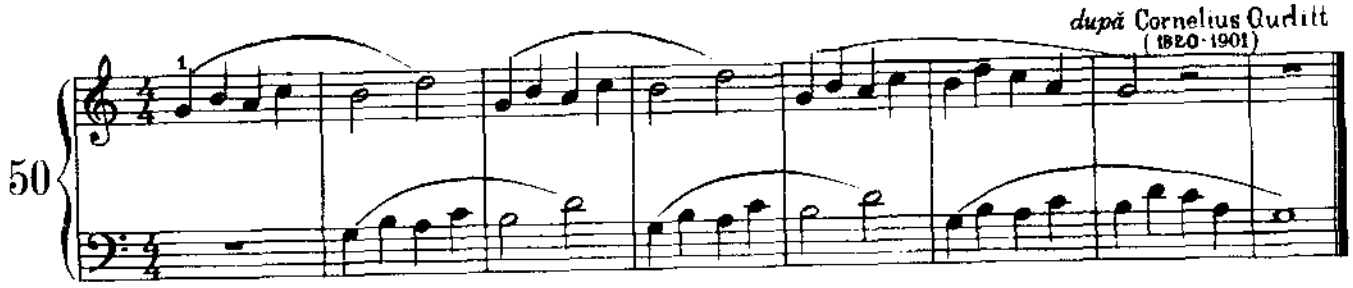
Acest termen muzical arată că într-o piesă muzicală pot exista mai multe melodii *suprapuse*, care se întreţin, dialogînd între ele.

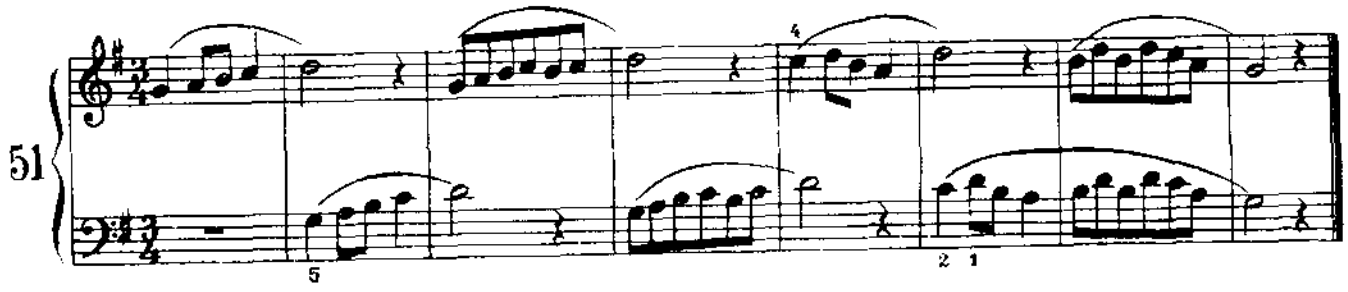
Mişcarea imitativă

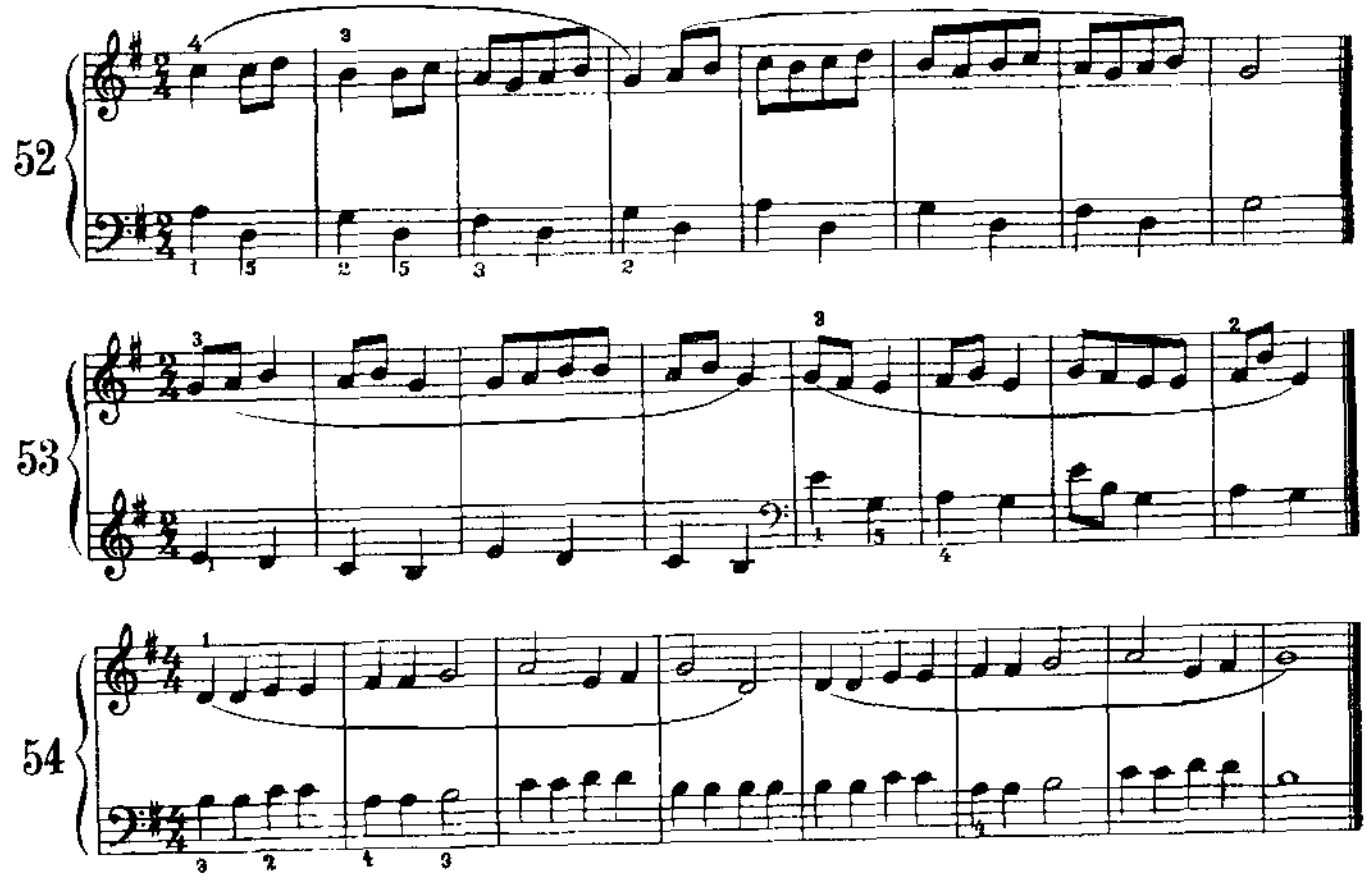
49



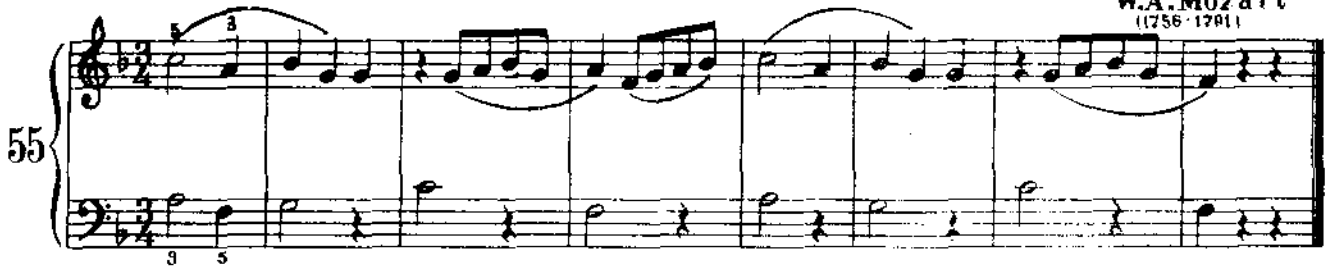
Canon

după Cornelius Gurlitt
(1820-1901)

Canon

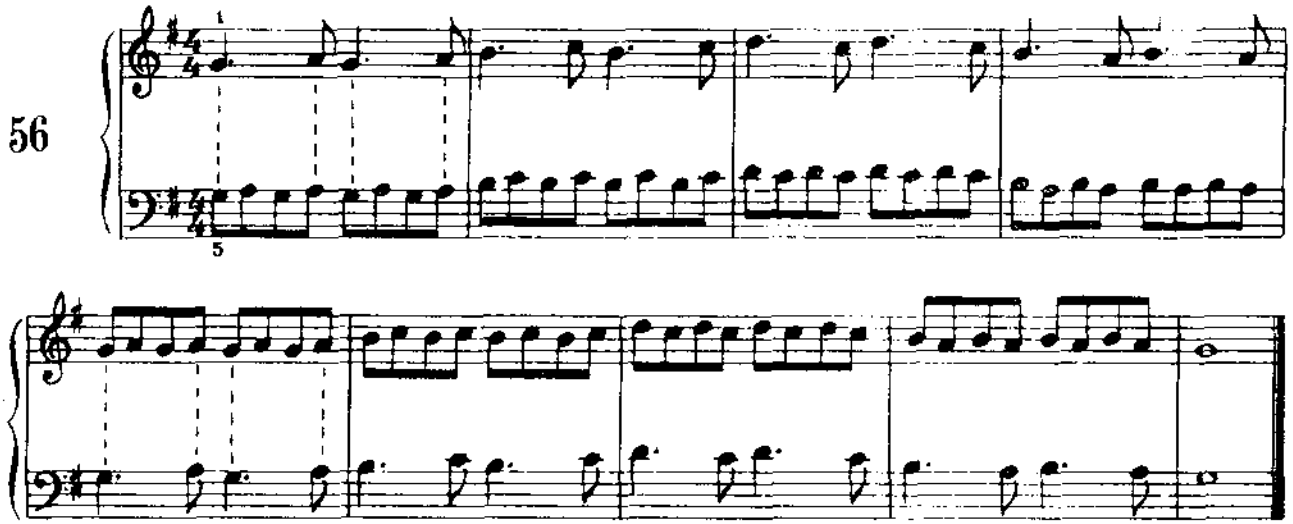
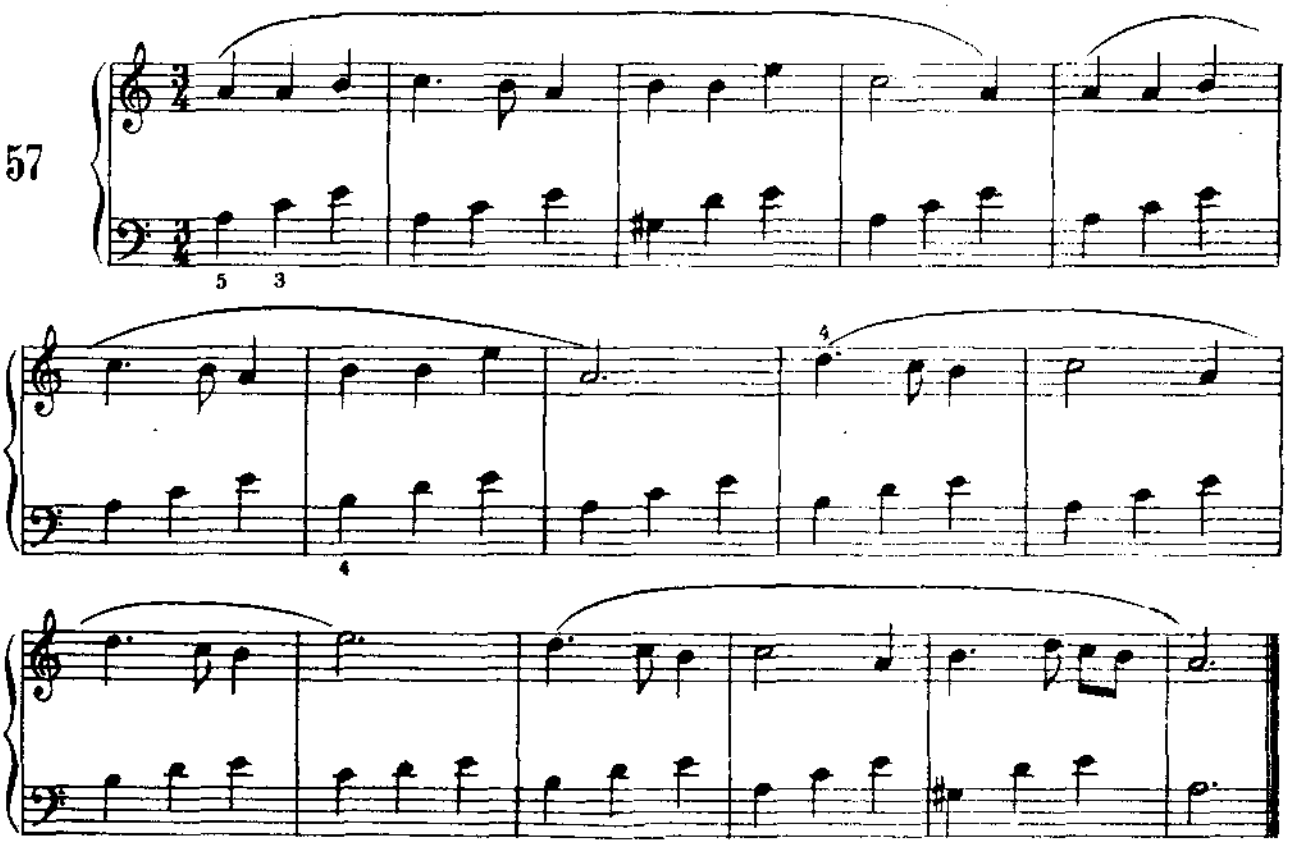
(cu cadență liberă)

Într-un *canon* la două voci, cele două melodii *se urmăresc* una pe alta la o distanță riguros precisă (după una sau mai multe măsuri).

Exerciții

Piesă mică

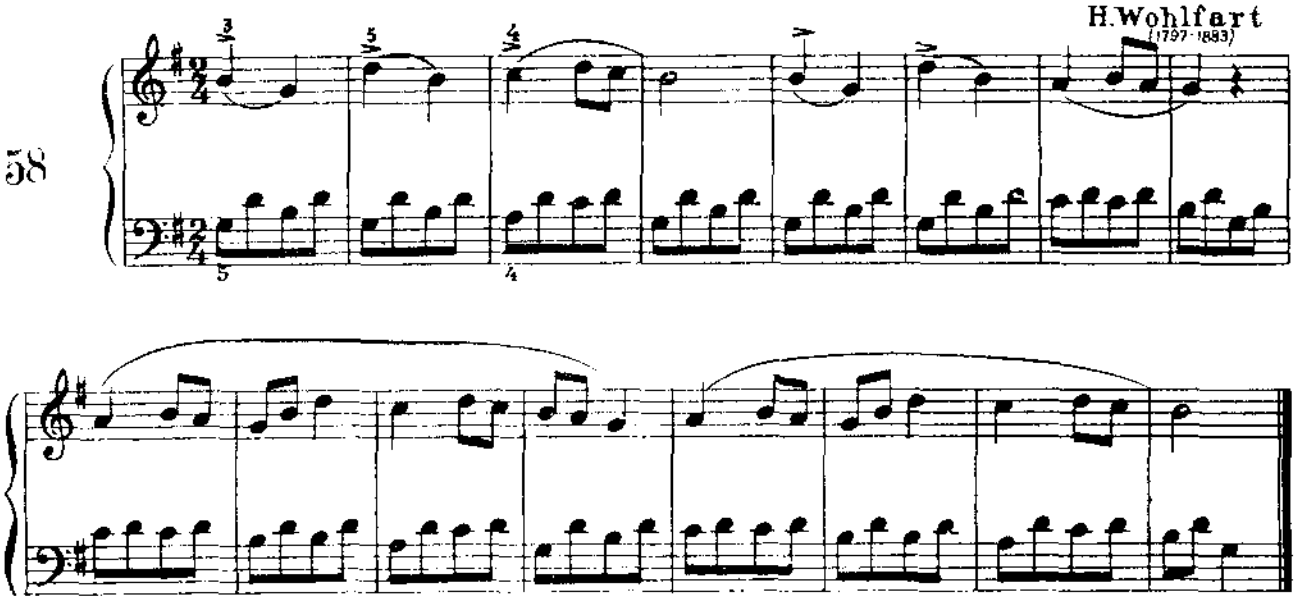
W.A. Mozart
(1756-1791)

55

EXERCIŢII CU NOTE PUNCTATE

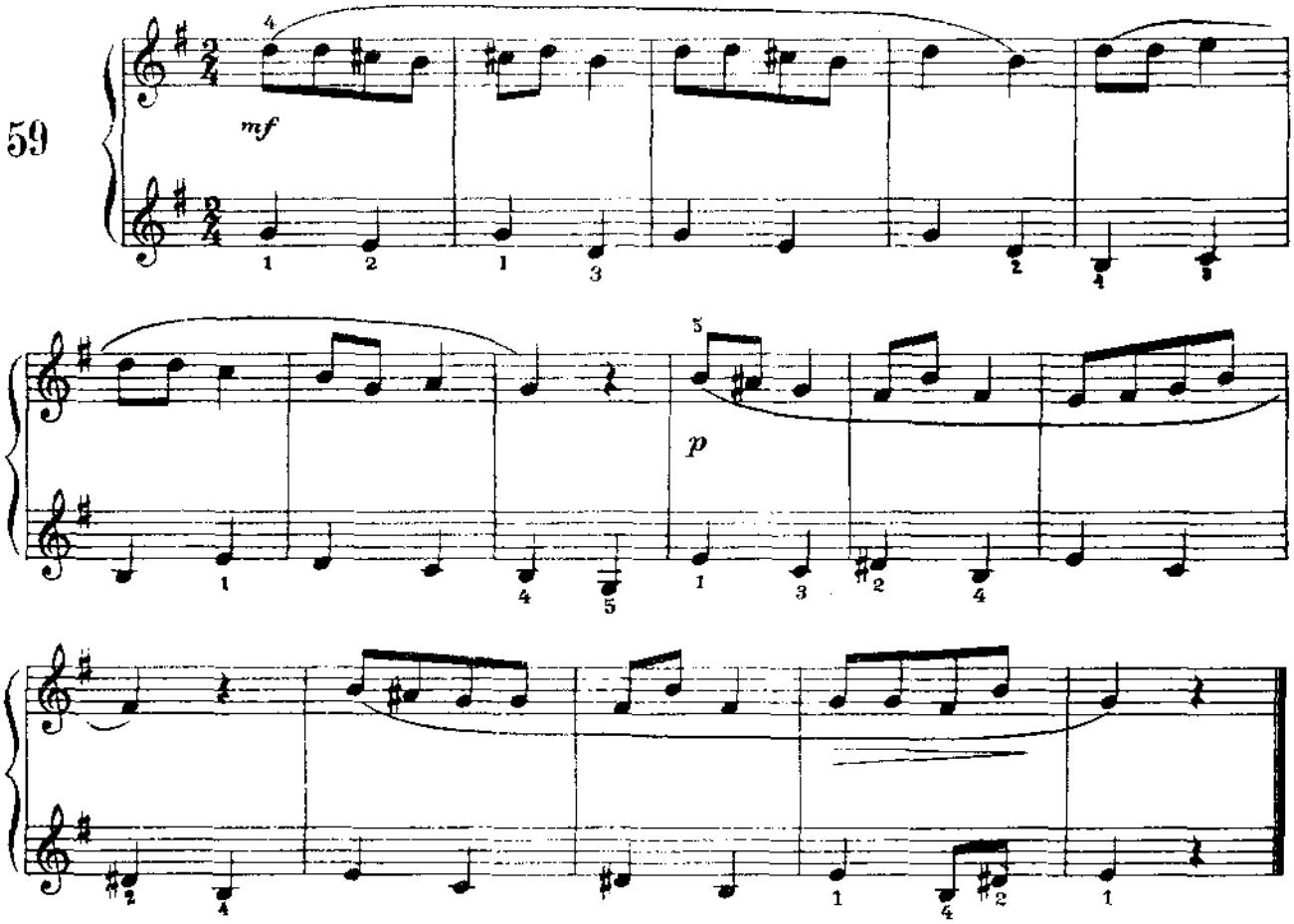
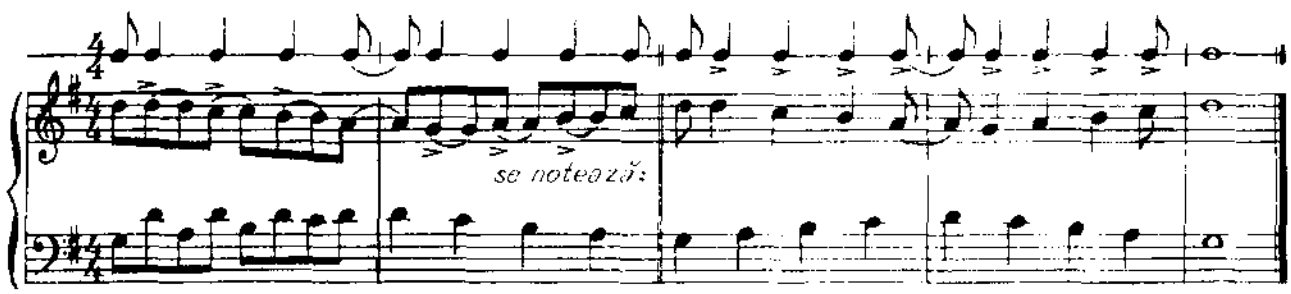
Un *punct* aşezat la dreapta unei note îi măreşte *valoarea* cu încă o jumătate. Valoarea notei astfel obţinută se numeşte *valoare punctată*.

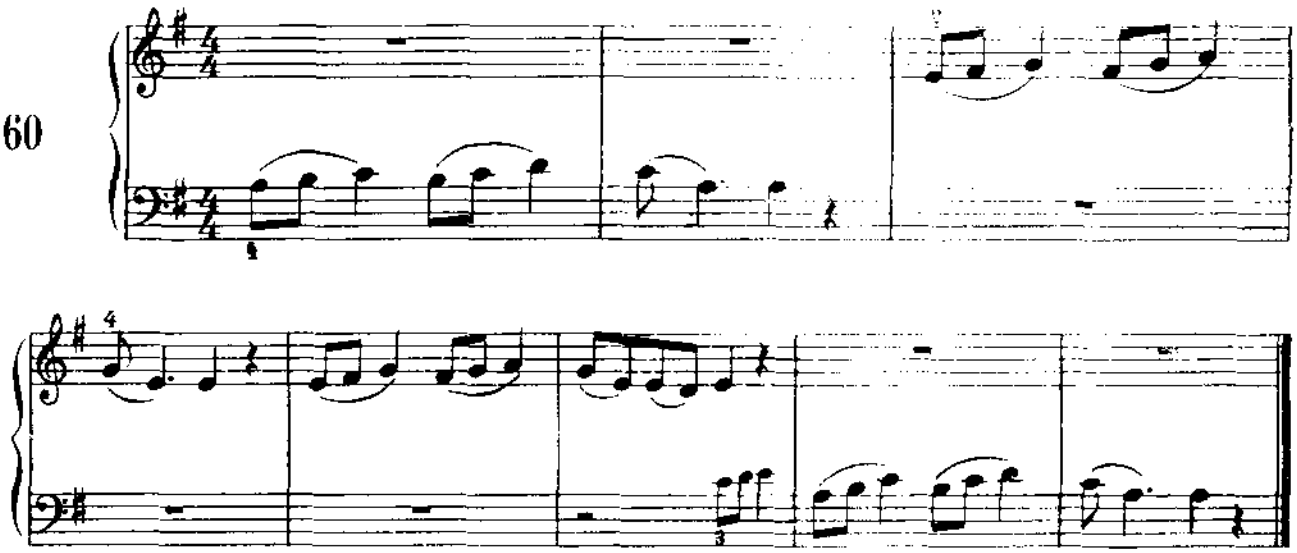
56

57

Melodie cu acompaniament

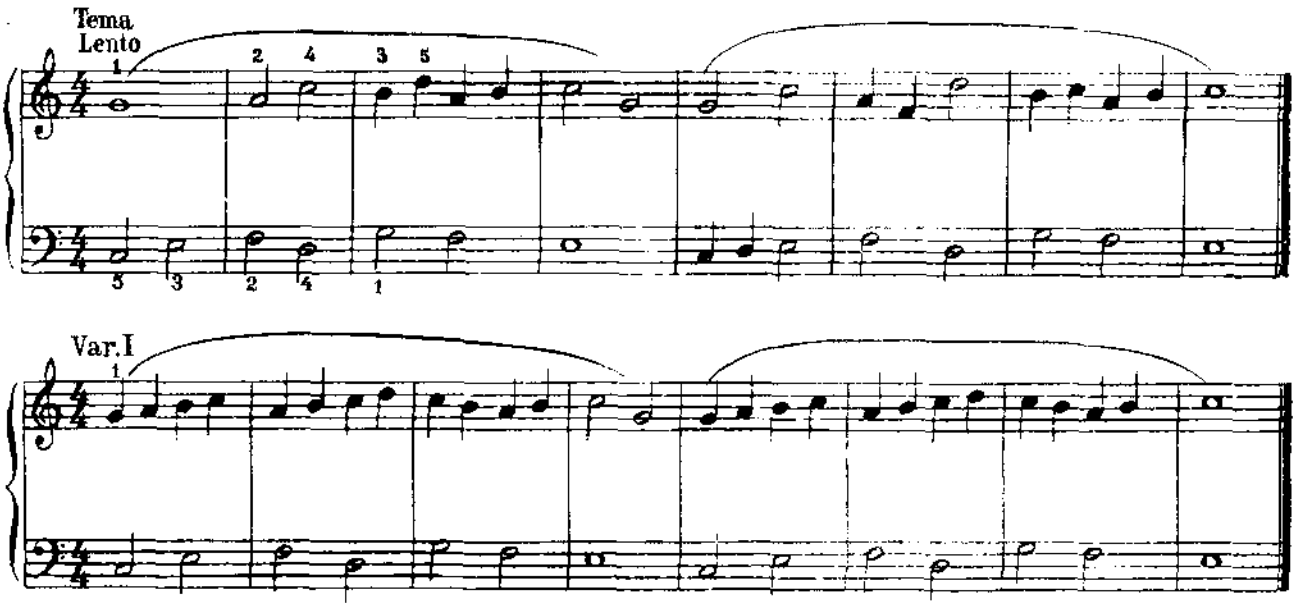
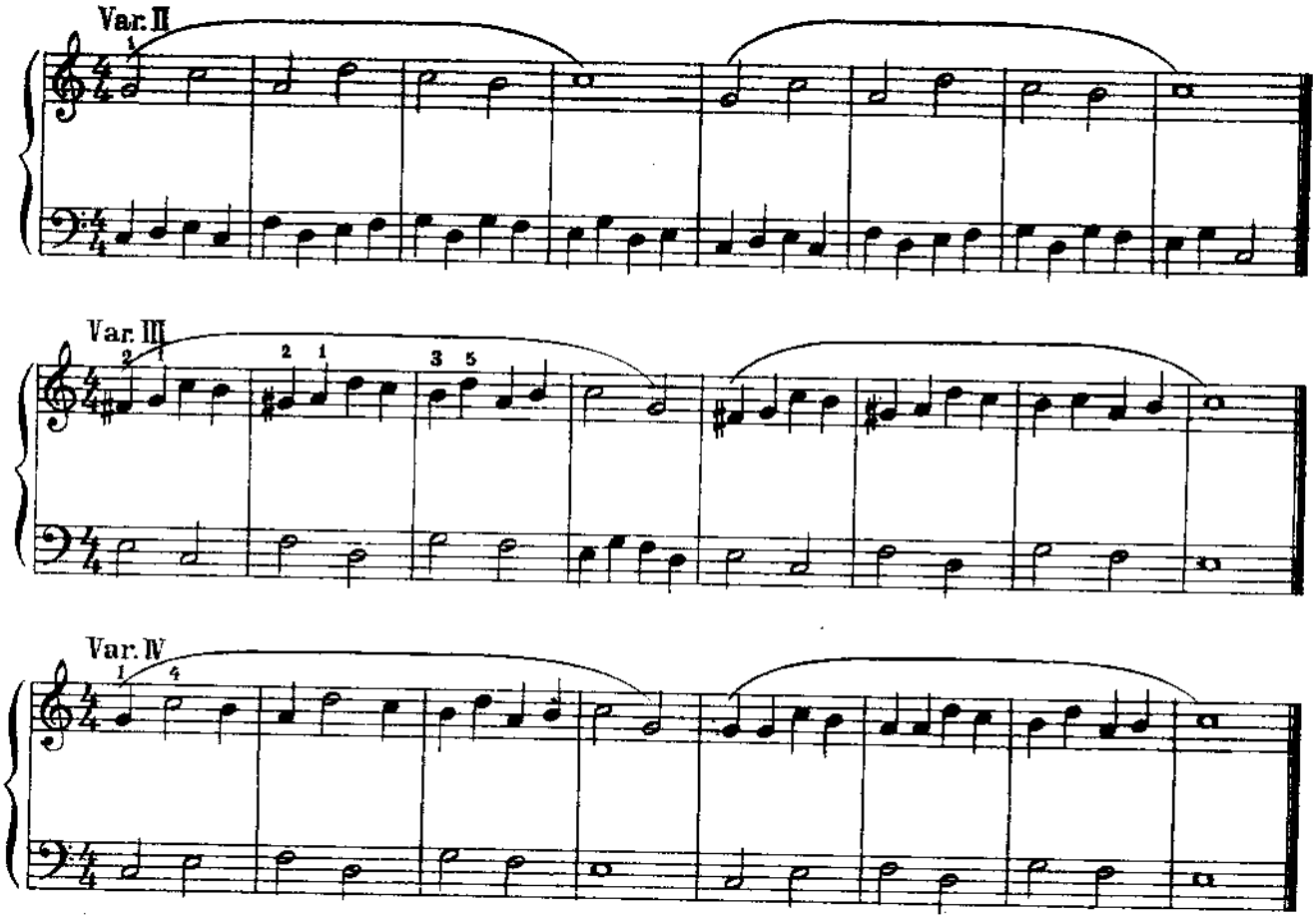
58

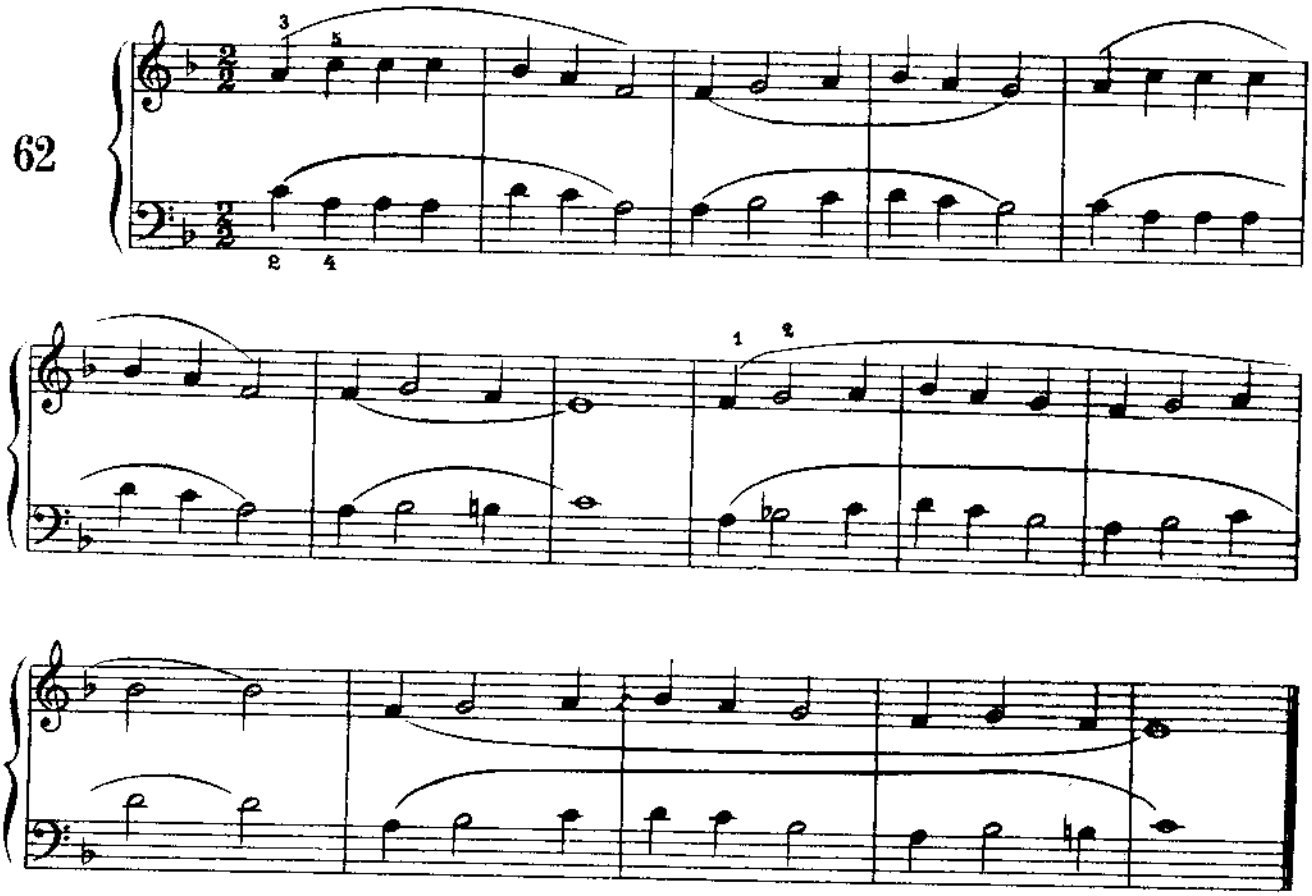
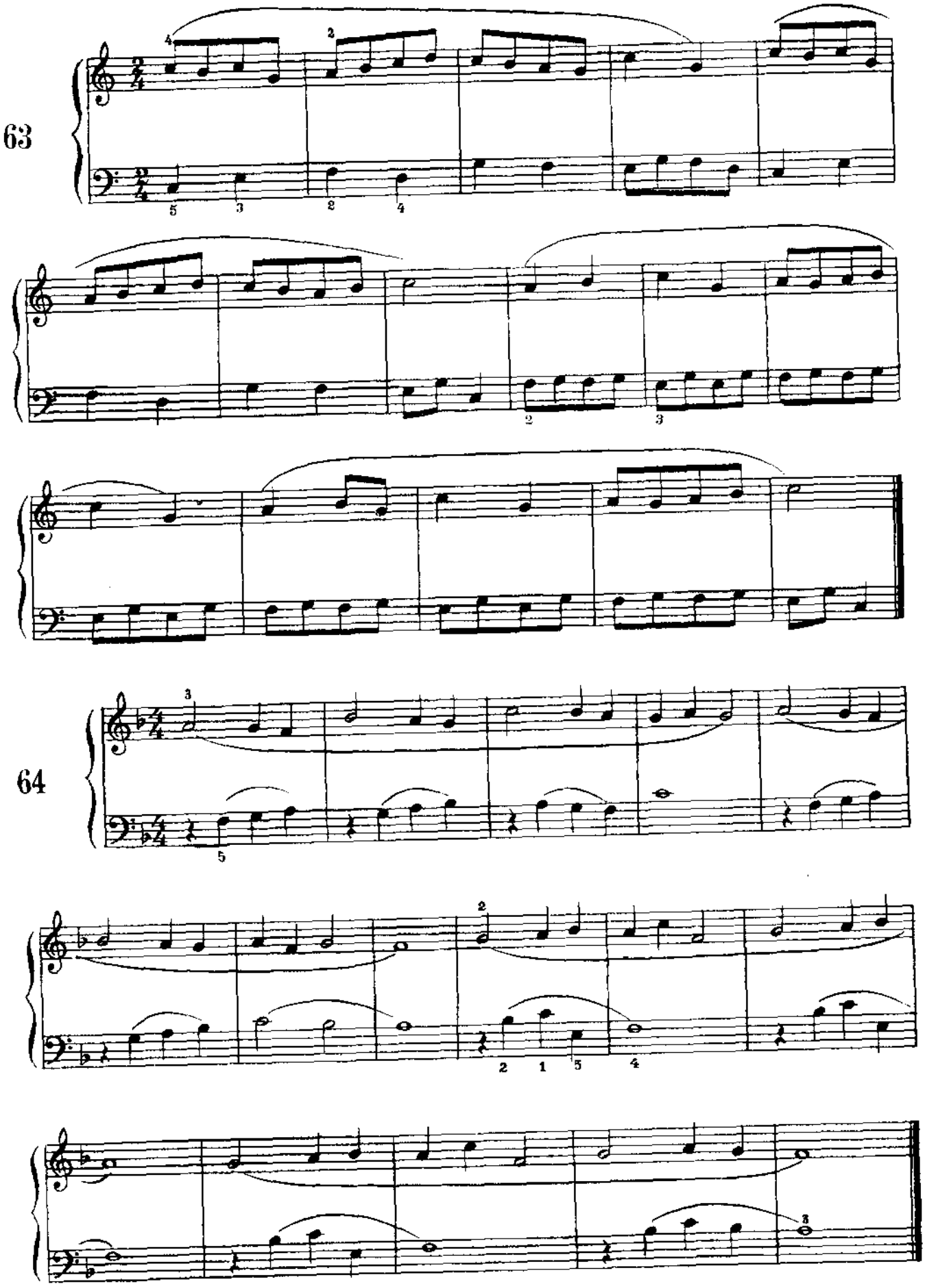
H.Wohlfart
(1797-1883)

Frumusețea și expresivitatea artistică a unei piese muzicale este în funcție și de sensibilitatea interpretului care aduce în interpretare o bogăție de *nuanțe*. În seria acestor nuanțe, *accentul expresiv* (>) are o deosebită importanță.

Este bine ca exersarea pieselor să fie precedată de o execuție corectă și expresivă a profesorului. Dacă profesorul a reușit să dezvăluie elevului *conținutul artistic* al piesei, acesta se va simți mai pregătit în învățarea ei, învingînd mai ușor greutățile exec...ei.

59

SINCOPA

Deplasarea *accentului* pe timpii slabi (de pe timpii tari) se numește *sincopă*. Această deplasare are loc ori de cîte ori timpul tare (sau *prima notă* a timpului tare, în caz că e *subdivizat*) are o *valoare mai mică* decît notele următoare. După cum vedem în exemplul de mai sus, o sincopă poate lua naștere și printr-un *legato de durată*

60

Temă cu variaţiuni

61

Elevul va arăta care sînt sincopele din ultima variațiune.
Elevul va încerca să facă și el cîteva variațiuni pe tema dată.

62

63
64

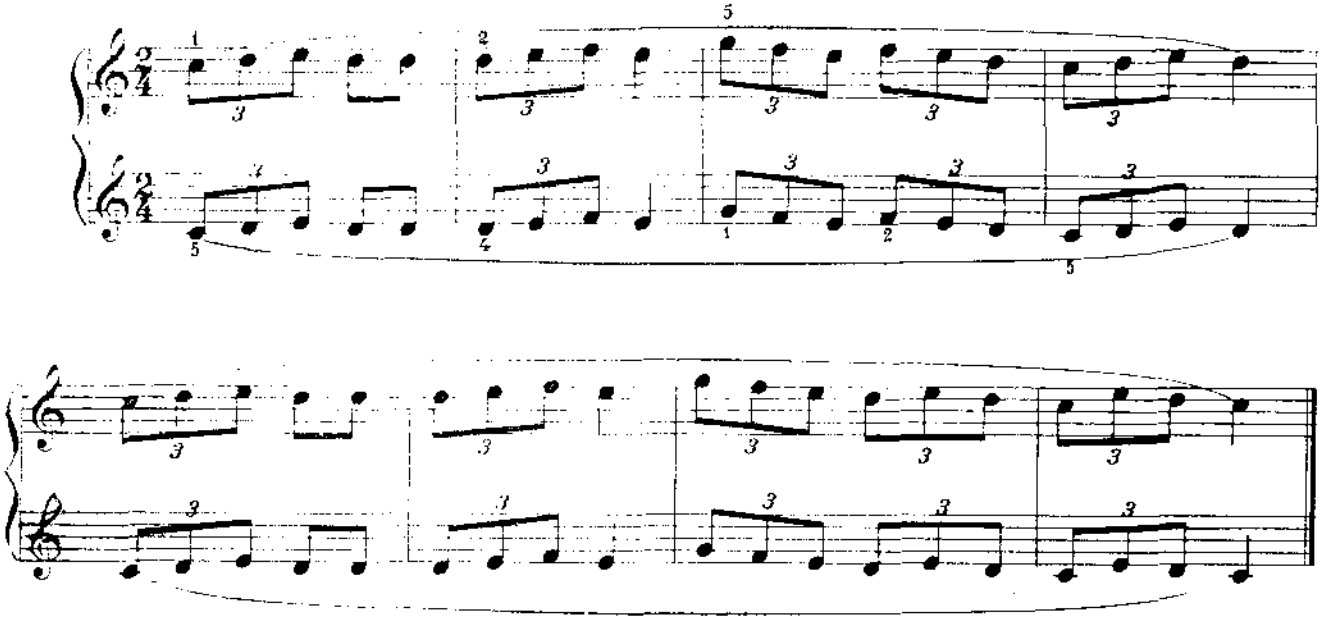
TRIOLETUL

Am văzut că orice valoare de notă poate fi împărțită *(subdivizată)* în *două valori* mai mici și *egale* (subdiviziune *binară)*. Dacă, în loc de a împărți o *pătrime* în două, o împărțim în *trei* (subdiviziune *ternară*), atunci obținem un *triolet*. Prezența unui triolet se arată prin cifra *3*, scrisă *la mijlocul barei* grupului.

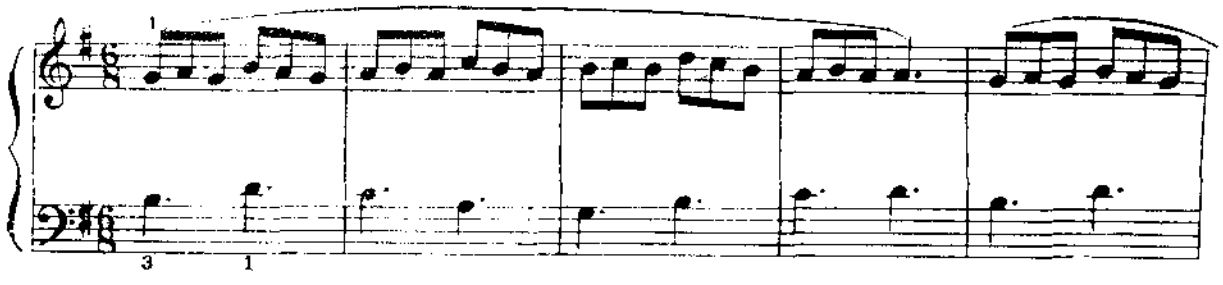
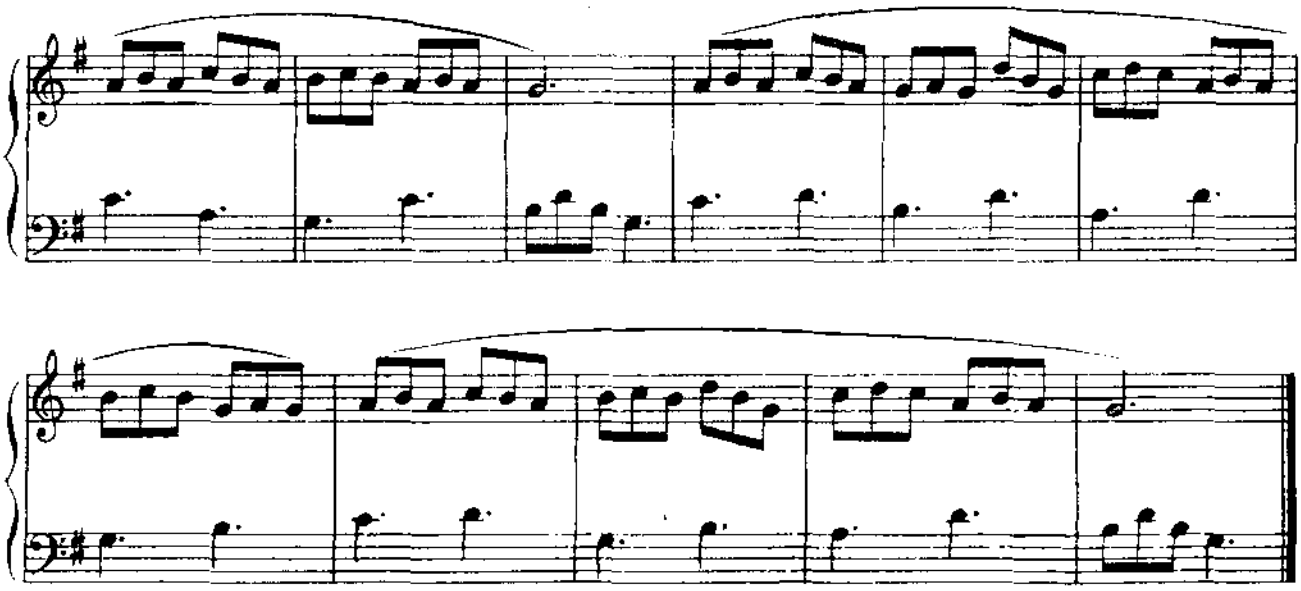
Cele trei note ale trioletului trebuie să dureze exact cît o pătrime.

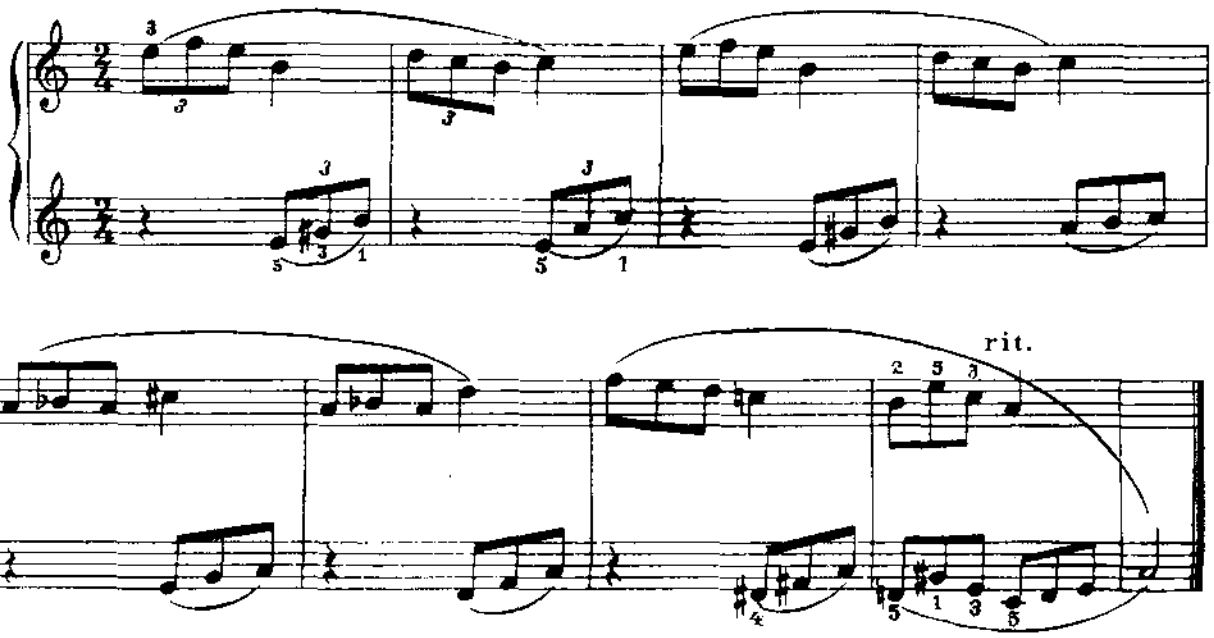
La exercițiile ce urmează, pentru început se va număra 1—2—3 pentru fiecare triolet (adică *numărînd* pentru fiecare notă a grupului); abia după ce elevul a prins bine ritmul *ternar*, va începe să numere 1—2 pentru *cele două triolete* din *măsura de doi timpi*.

Exercițiu preparator

Elevul va începe prin a pune *accente* puternice din trei în trei note. După aceea, va accentua în mod *normal*, numai *timpul tare*, adică prima notă a măsurii.

MÀSURA DE $\frac{6}{8}$

Este o măsură de 2 timpi (ca și măsura de $\frac{2}{4}$) în care fiecare din ei este împărțit în *trei* (subdiviziune *ternară*). Valoarea fiecărui timp este o *pătrime cu punct (valoare punctată)*. Măsura de $\frac{6}{8}$ se poate transforma în $\frac{2}{4}$ șergînd *punctul* pătrimii și considerînd grupul de trei optimi un *triolet* (căruia îi scriem cifra *3* la mijlocul barei). Invers, o măsură de $\frac{2}{4}$, care cuprinde triolete, se poate transforma în $\frac{6}{8}$ adăugînd un *punct* la fiecare pătrime și șergînd cifra *3* de la bara trioletului.

65

Pe lîngă tempo, *dinamica* (intensitatea) sunetelor constituie de asemenea un mijloc foarte viu de expresie muzicală. Astfel, se va explica elevului că în muzică, emoţia se poate caracteriza, printre altele, şi printr-o întărire gradată a sunetelor. Cînd atmosfera se calmează, se cîntă mai încet. Să ferim pianistul de a privi o bucată muzicală numai ca o simplă construcţie sonoră ; el trebuie ajutat în descoperirea conţinutului ei expresiv.

66

Elevul va copia exerciţiul de mai sus, transformîndu-l în măsură de $\frac{6}{8}$. Va avea grijă să adauge un punct şi la pauza de pătrime.

SEMNELE DE NUANŢARE

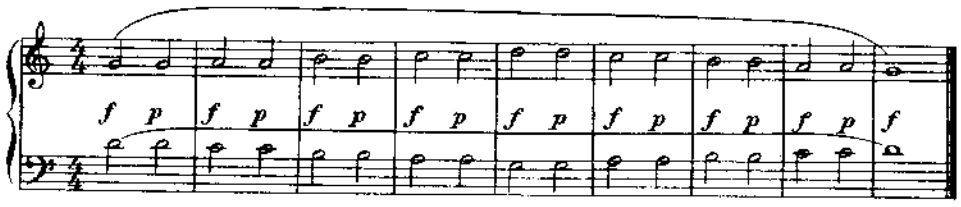
Intensitatea sunetelor se arată în muzică prin anumite *semne* sau prin *termeni italieni.*

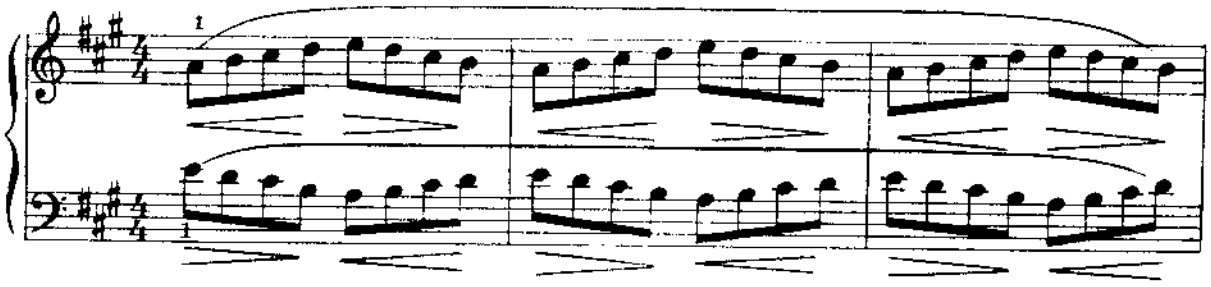
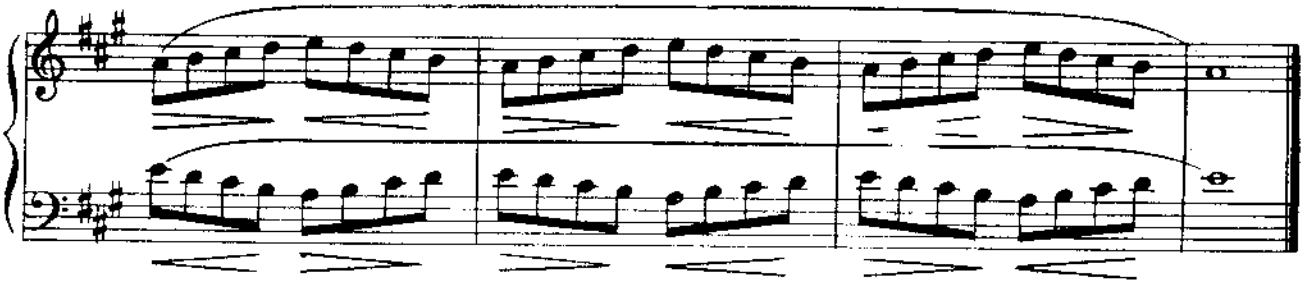
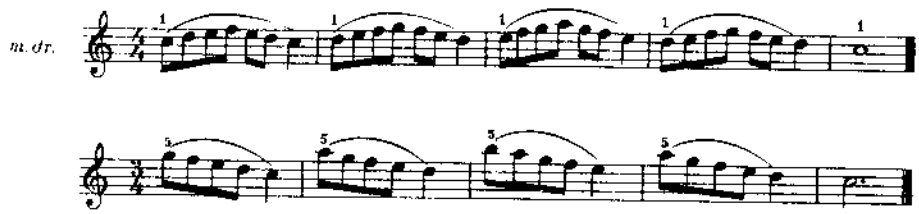
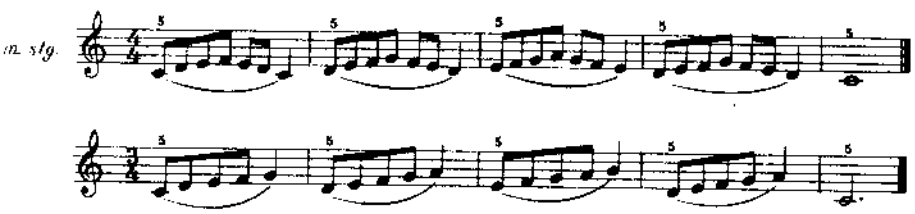
p = *piano* = încet
pp = *pianissimo* = foarte încet

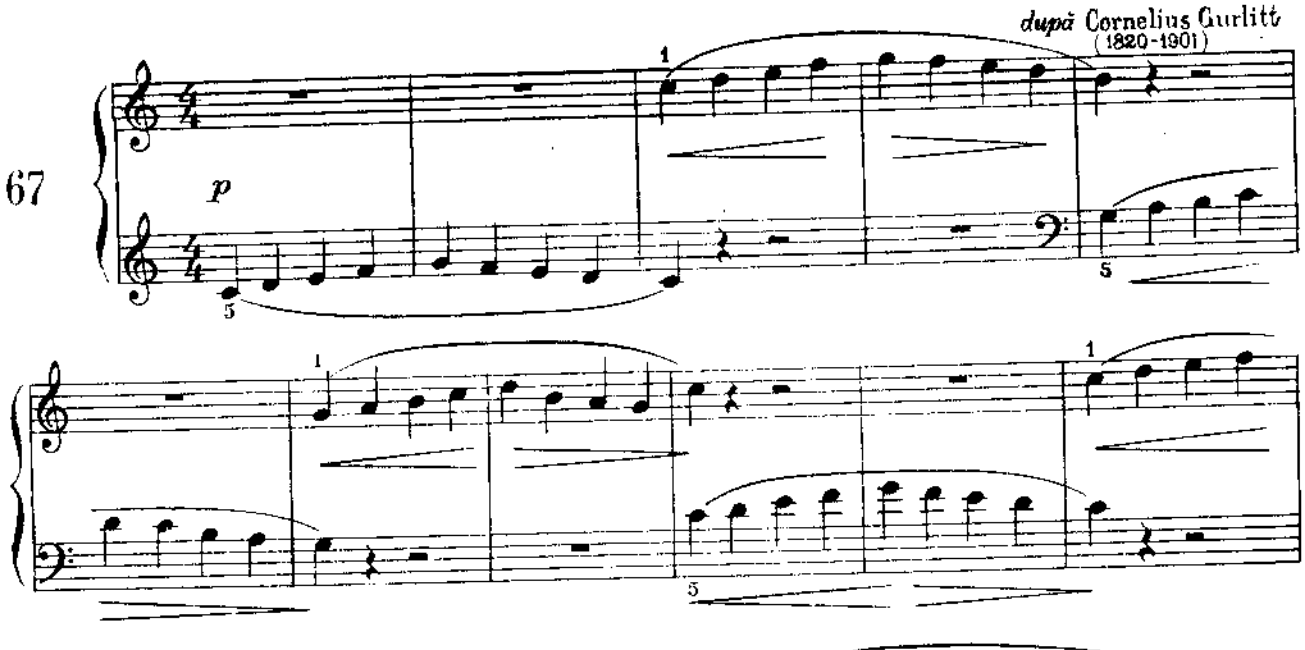
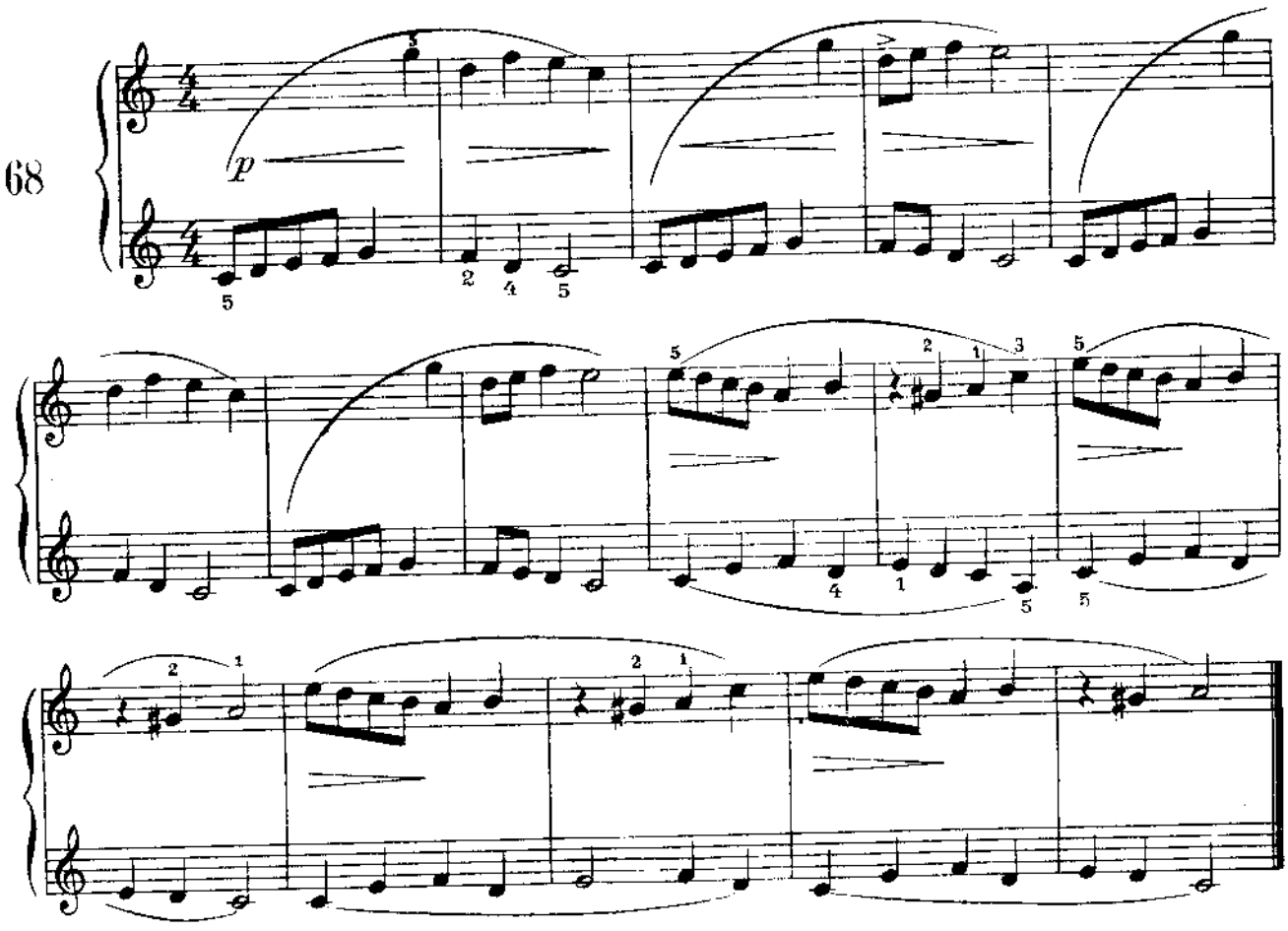
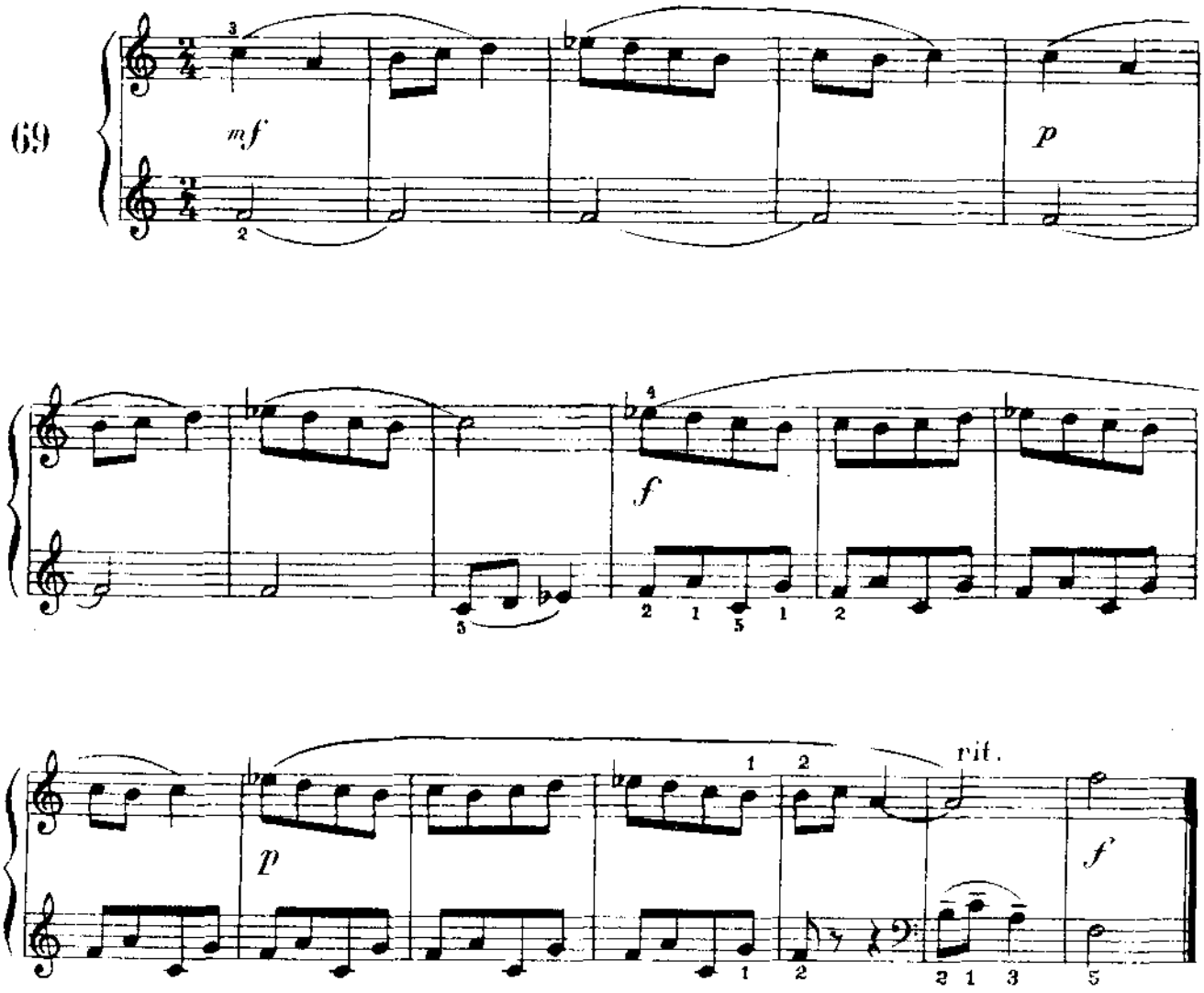
ppp = mai încet decît **pp**
mf = *mezzo forte* = pe jumătate tare

f = *forte* = tare
ff = *fortissimo* = foarte tare
fff = mai tare decît **ff**

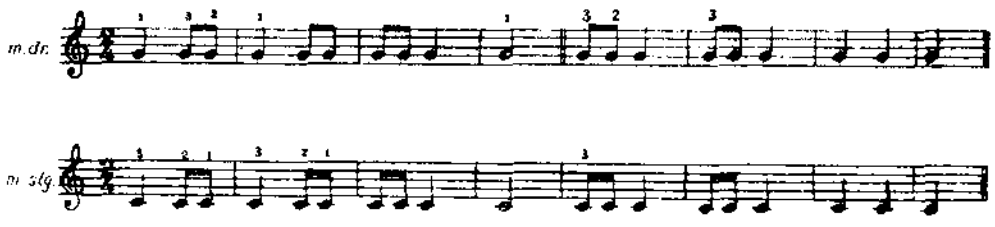
sf = *sforzato, sforzando* = sforţat, sforţînd.
rfz = *rinforzando* = întărind, accentuînd.

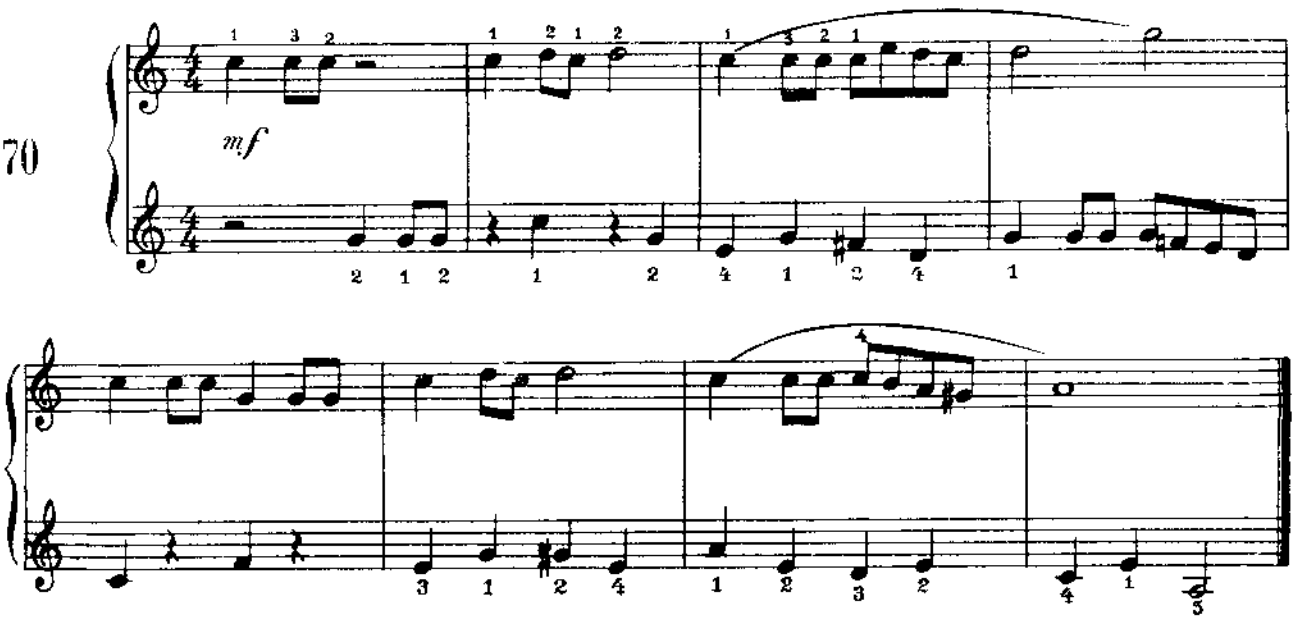


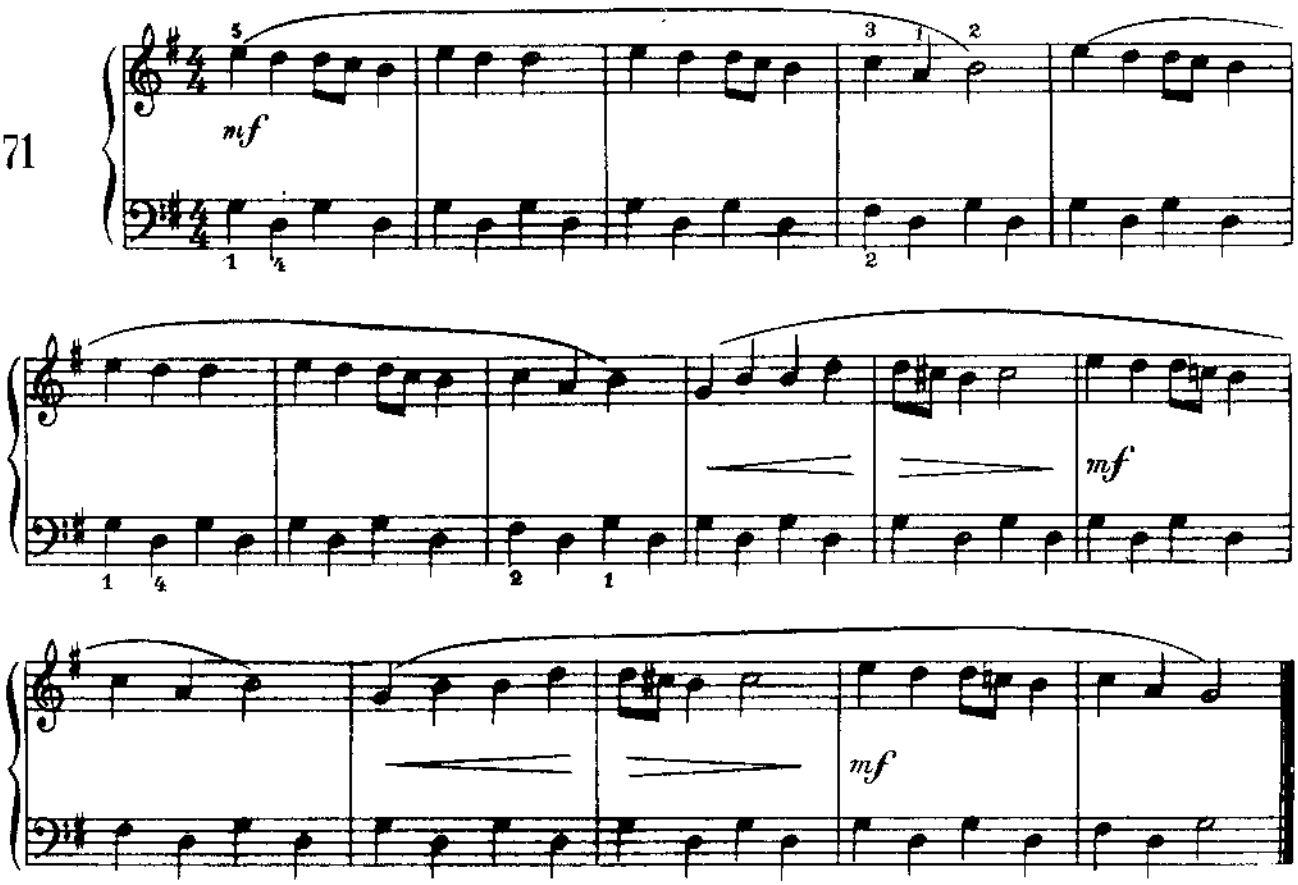
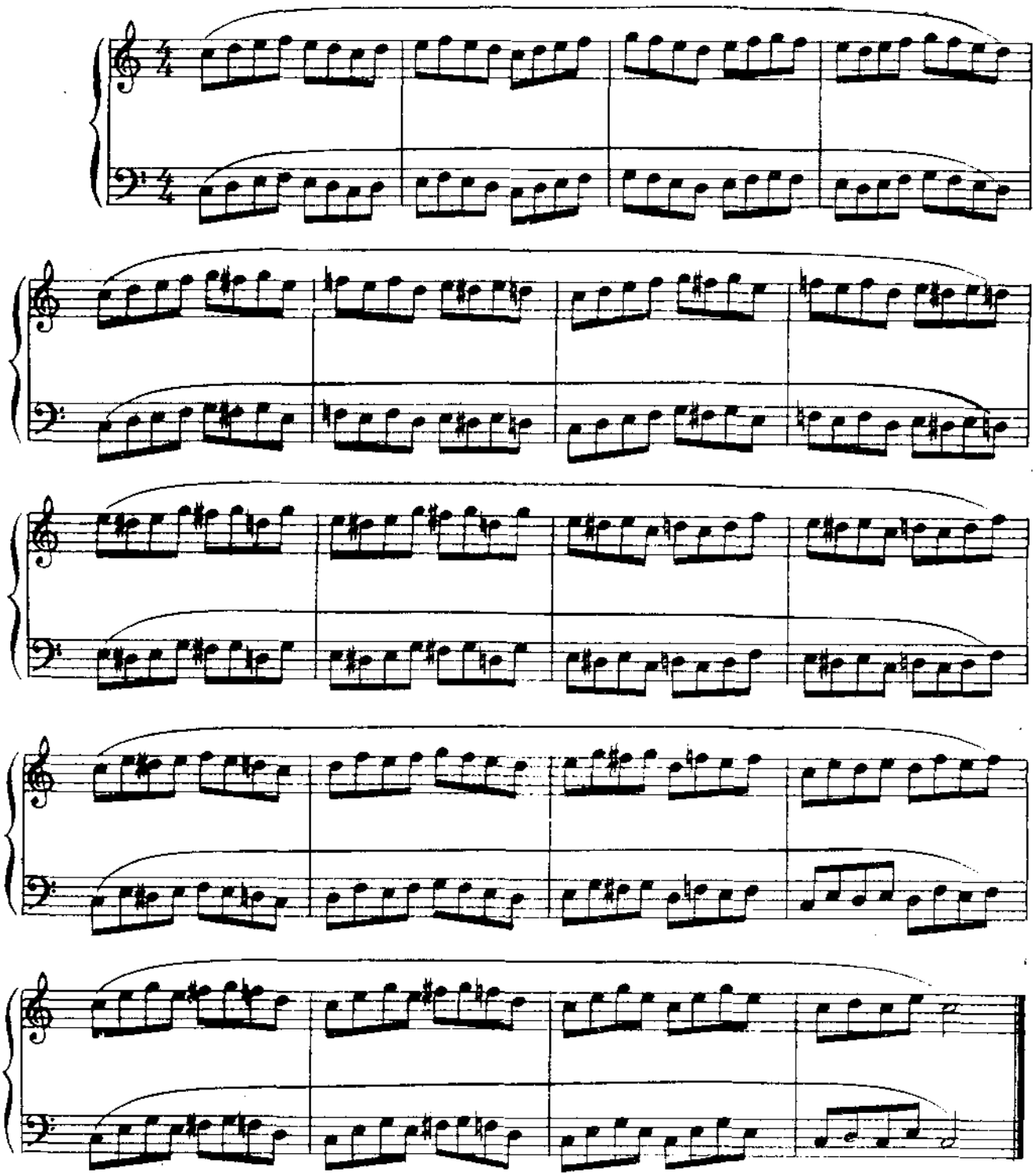
Creşterea treptată a intensităţii sonore se notează prin *crescendo* (prescurtat *cresc.*) sau prin semnul
Slăbirea treptată a intensităţii se notează fie prin *decrescendo* (prescurtat *decresc.*), fie prin *diminuendo* (prescurtat *dim.* sau *dimin.*) sau prin semnul

SCHIMBAREA POZIŢIEI MÎINII

Poziţia mîinii se schimbă după mersul desenului melodic:

după Cornelius Gurlitt
(1820-1901)

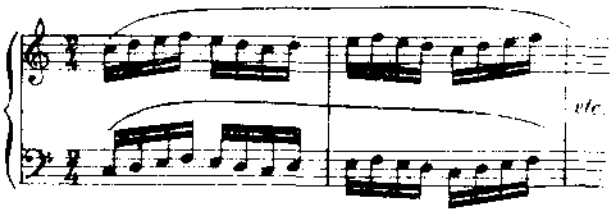
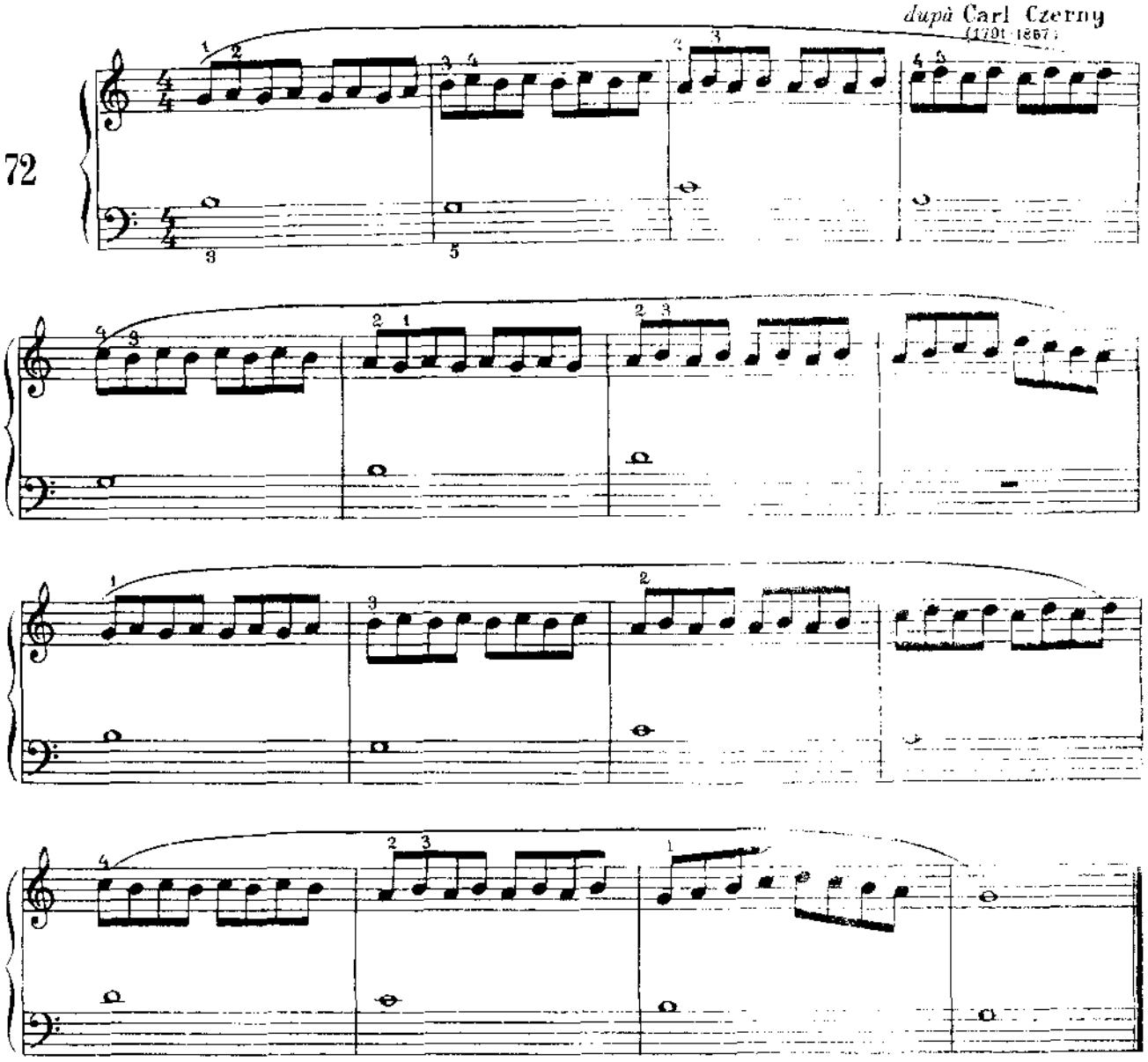
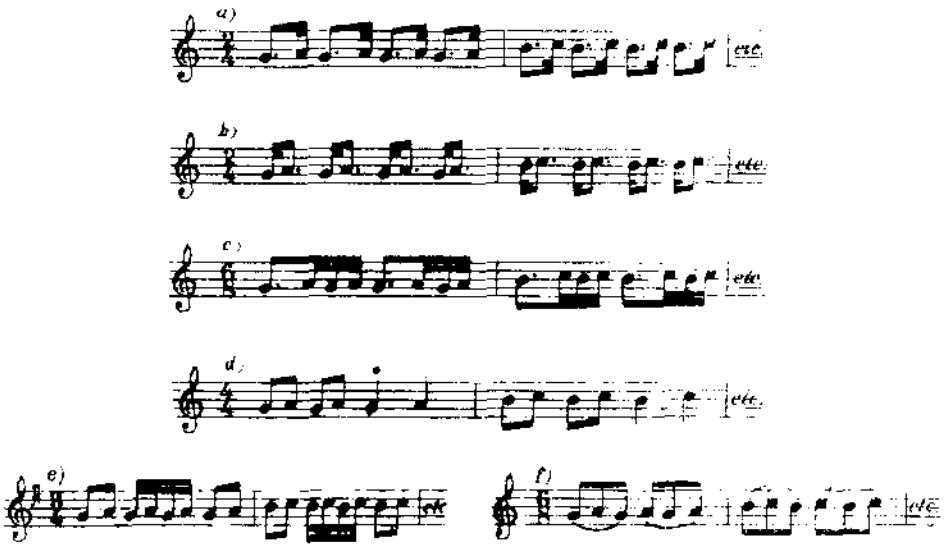
67

68

La joc

SCHIMBAREA DEGETELOR PE ACEEAŞI CLAPĂ

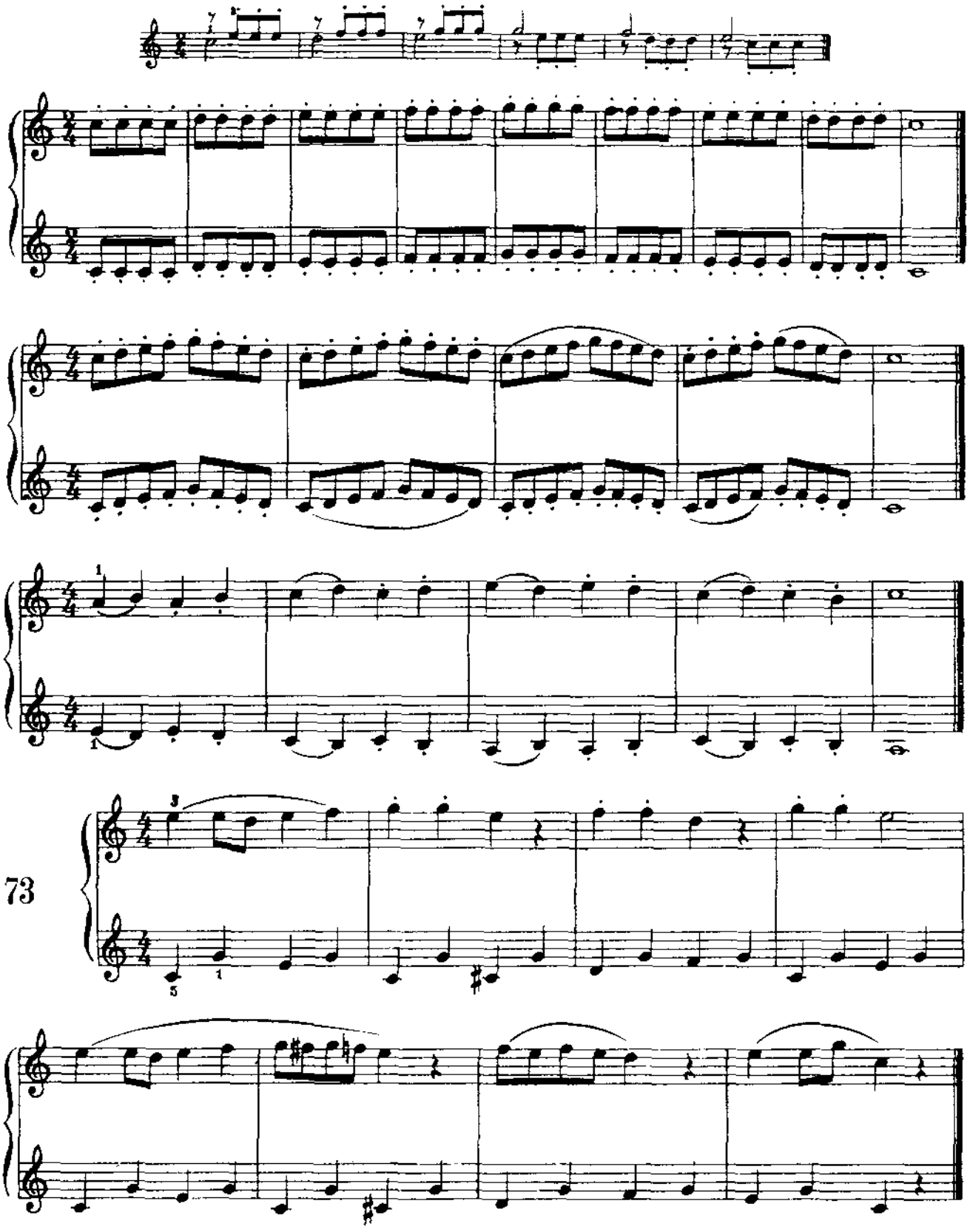
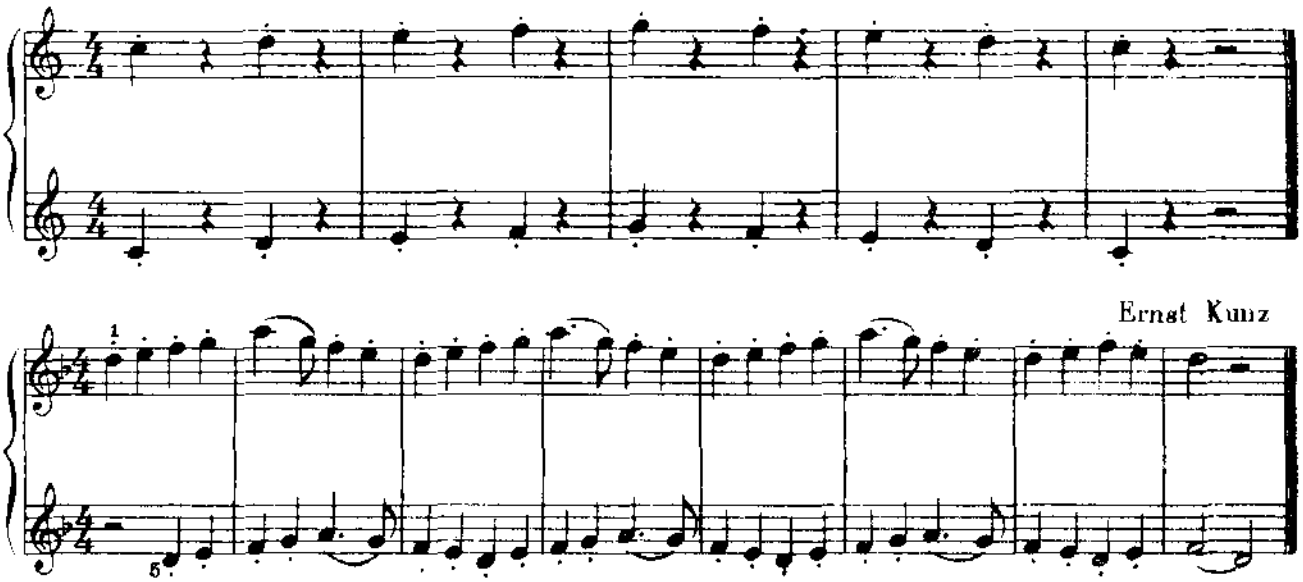
De cîte ori se întîmplă să avem într-o piesă muzicală două sau mai multe note repetate, este bine mai ales într-o mişcare rapidă — să schimbăm degetele pe aceeaşi clapă. Această schimbare trebuie făcută cu o mişcare rapidă şi elastică, de felul cum o executăm depinzînd în cea mai mare parte frumuseţea sunetului.

Exerciţiile de mai jos se vor executa separat pentru fiecare mînă, la început într-o mişcare **rară,** apoi din ce în ce mai repede.

Soldaţii defilează

70

Cimpoiaşul

71

Studiu tehnic

Se va realiza o egalitate perfectă în intensitatea sunetelor.

Același studiu, scris în măsura de $\frac{2}{4}$ cu șaisprezecimi:

după Carl Czerny
(1791–1857)

Exercițiul acesta se va cînta în diferite maniere: *legato*, *staccato*, *non legato* etc., precum și în măsură cu șaisprezecimi. De asemenea în următoarele variante ritmice, după care [illegible]

STACCATO

Un punct aşezat *deasupra* unei note *scurtează* valoarea acesteia la *jumătate*. Maniera de a cînta astfel de note *scurtate* se numeşte *staccato* (adică « despărţit »).

Staccato executat din mînă

DESPRE MIŞCARE (TEMPO)

Gradul de iuţeală — mai mare sau mai mică — în care se cîntă o piesă muzicală se numeşte *tempo* sau *mişcare*. Tempoul se notează prin *termeni de mişcare în limba italiană*, scrişi totdeauna la începutul piesei. Deosebim trei grade de iuţeală:

TEMPO RAR

Largo	larg, foarte larg
Lento	lent
Adagio	rar, aşezat
Larghetto	mai puţin rar, rărişor
Andante	mergînd, potrivit de rar

TEMPO MODERAT

Andantino	mai puţin rar
Moderato	potrivit, moderat

TEMPO RAPID

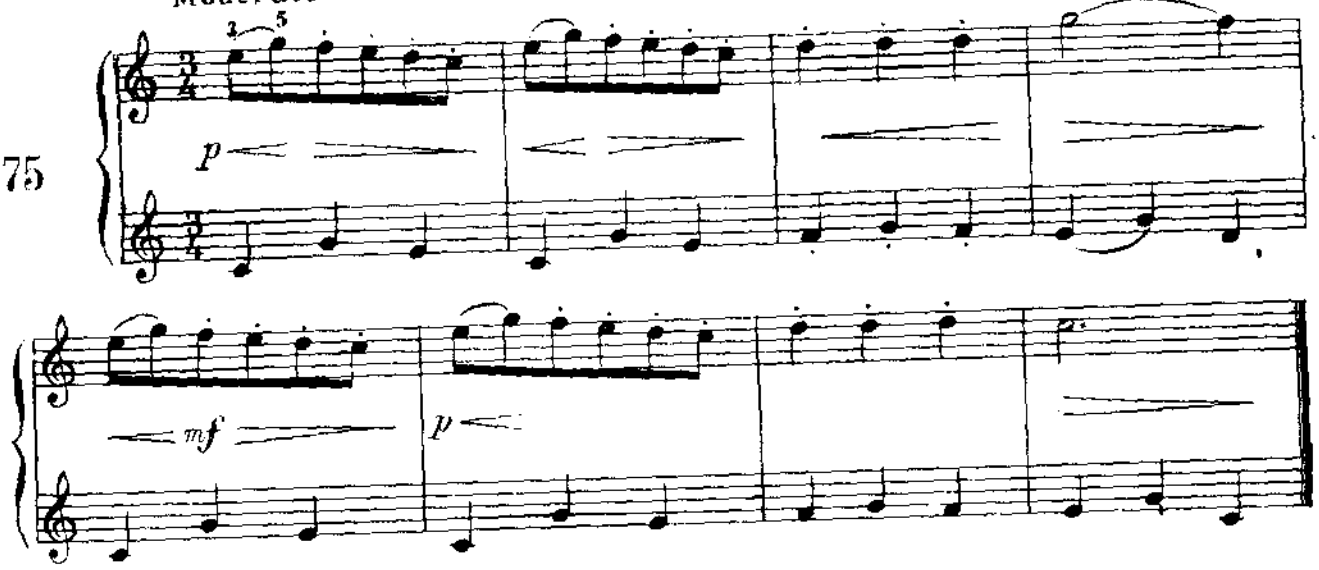
Allegretto	repejor
Allegro	repede (=„vesel")
Vivace	iute, vioi
Presto	foarte repede
Prestissimo	cît se poate de repede

La aceşti termeni se mai adaugă şi unele *calificative* care modifică mişcarea, sau care arată *caracterul* sau *expresivitatea* piesei:

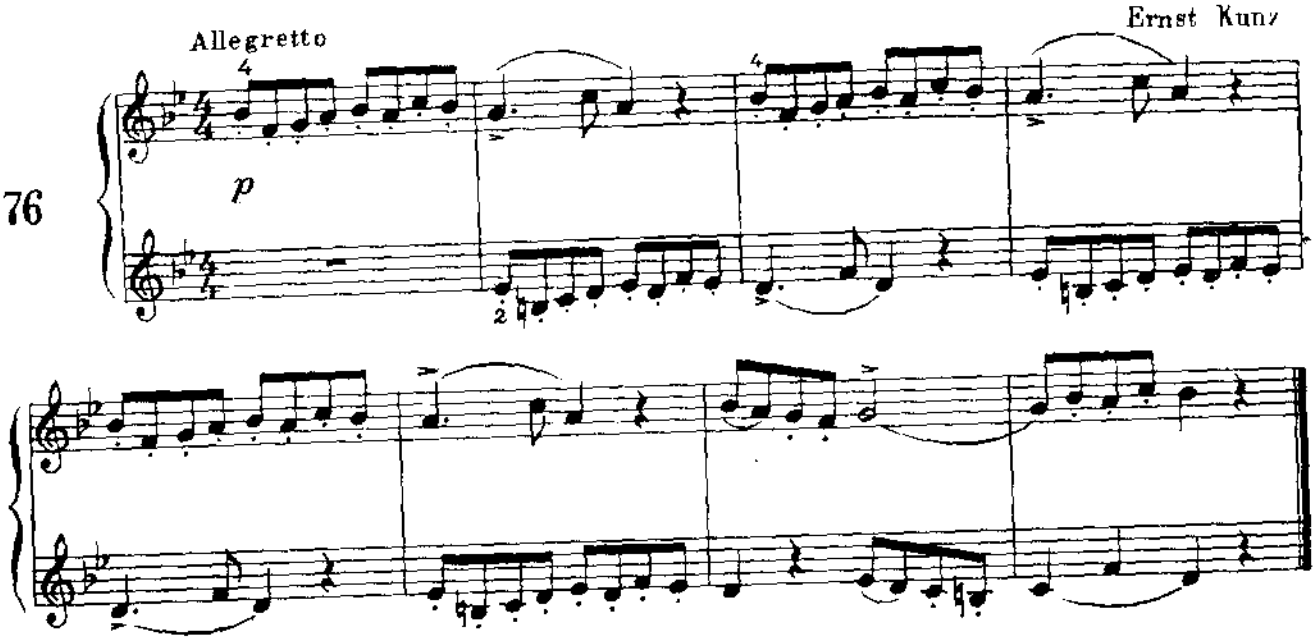
affettuoso	cu afecţiune	**moderato**	moderat, potrivit
agitato	agitat	**mosso**	mişcat
cantabile	ca şi cum s-ar cînta	**più mosso**	mai mişcat
con espressione	cu expresie	**risoluto**	hotărît
con brio	cu elan	**scherzando**	glumind
con fuoco	cu foc	**scherzoso**	glumeţ, şăgalnic
con moto	mişcat (= « cu mişcare»)	**sostenuto**	susţinut
con spirito	cu spirit	**tempo giusto**	mişcare precisă
grazioso	graţios	vivo	viu
	maiestuos		

75

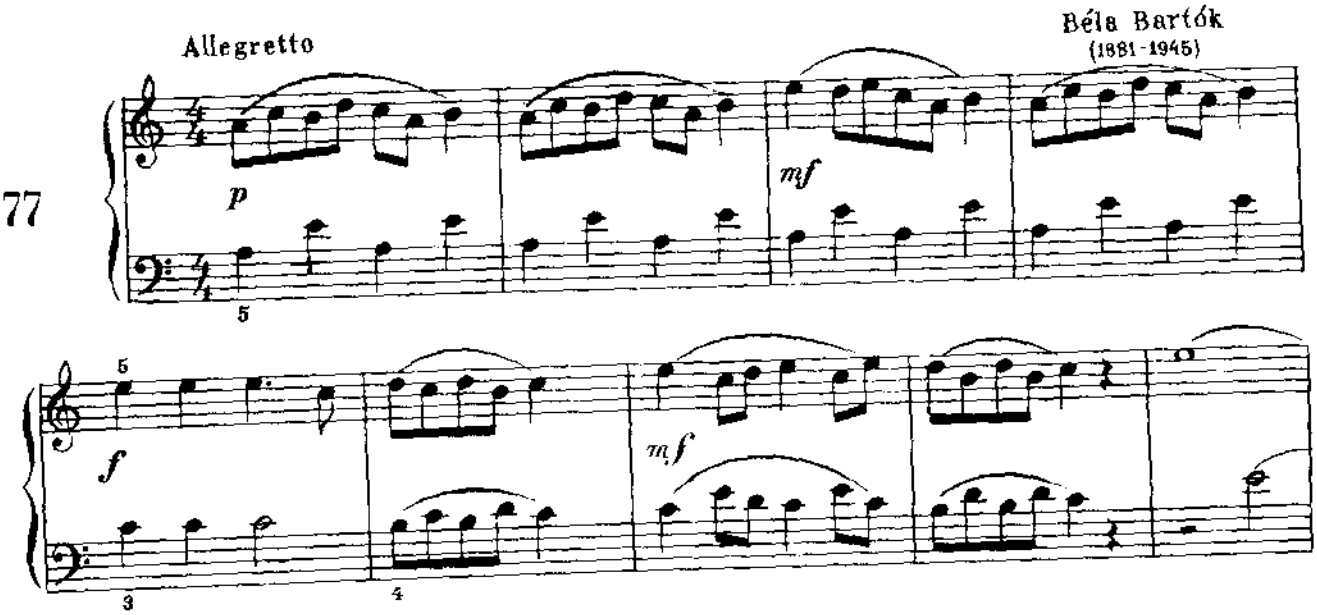
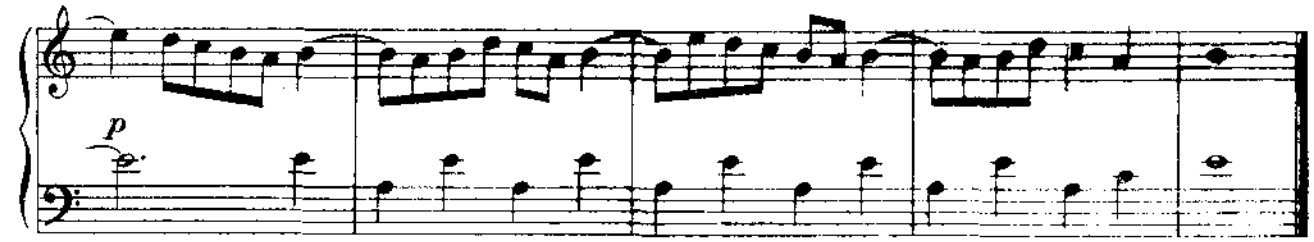
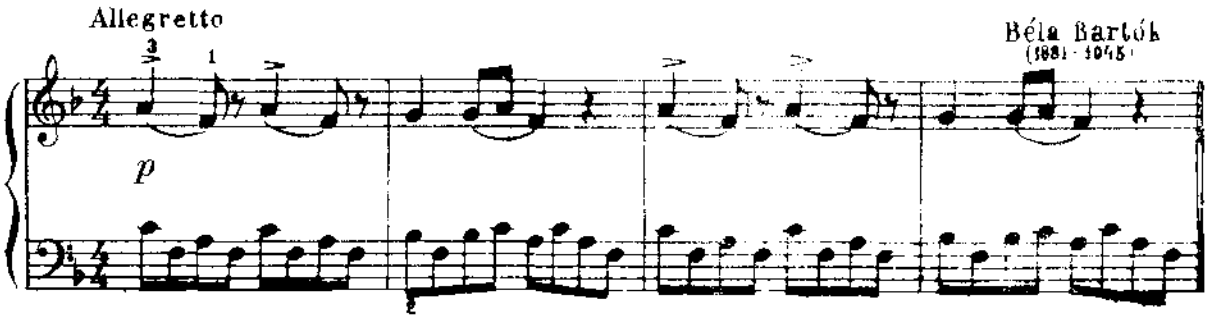
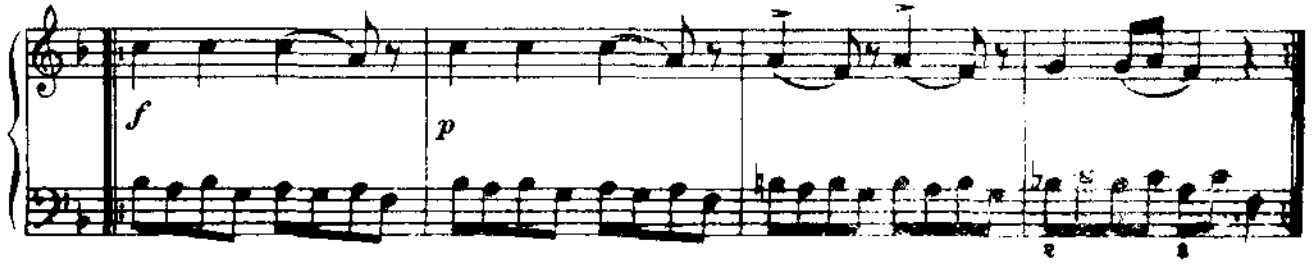
Moderato

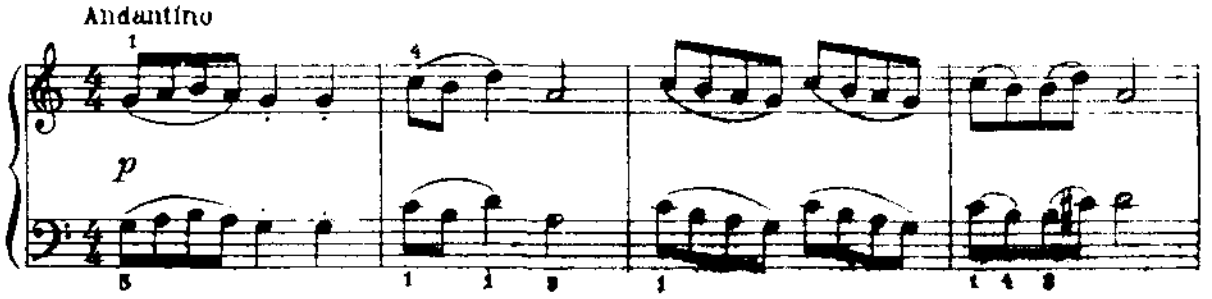
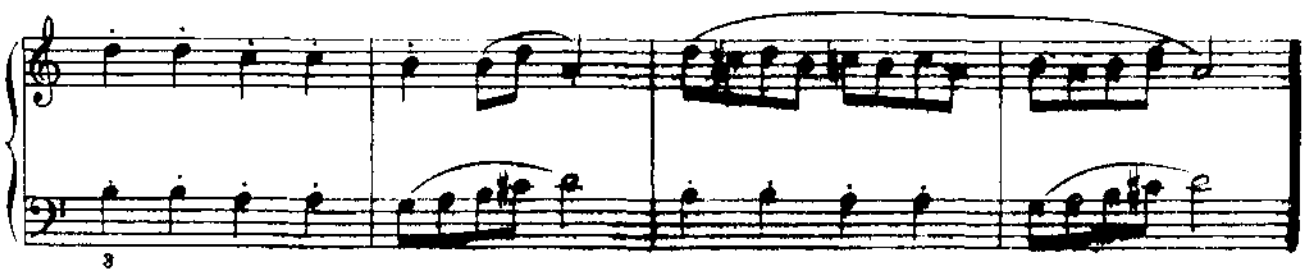
Ernst Kunz

76

Allegretto

Ernst Kunz

77

Allegretto

Béla Bartók
(1881-1945)

78

Studiu de legato şi staccato alternativ

79



Studiu tehnic

80

Allegro

după Carl Czerny
(1791-1857)

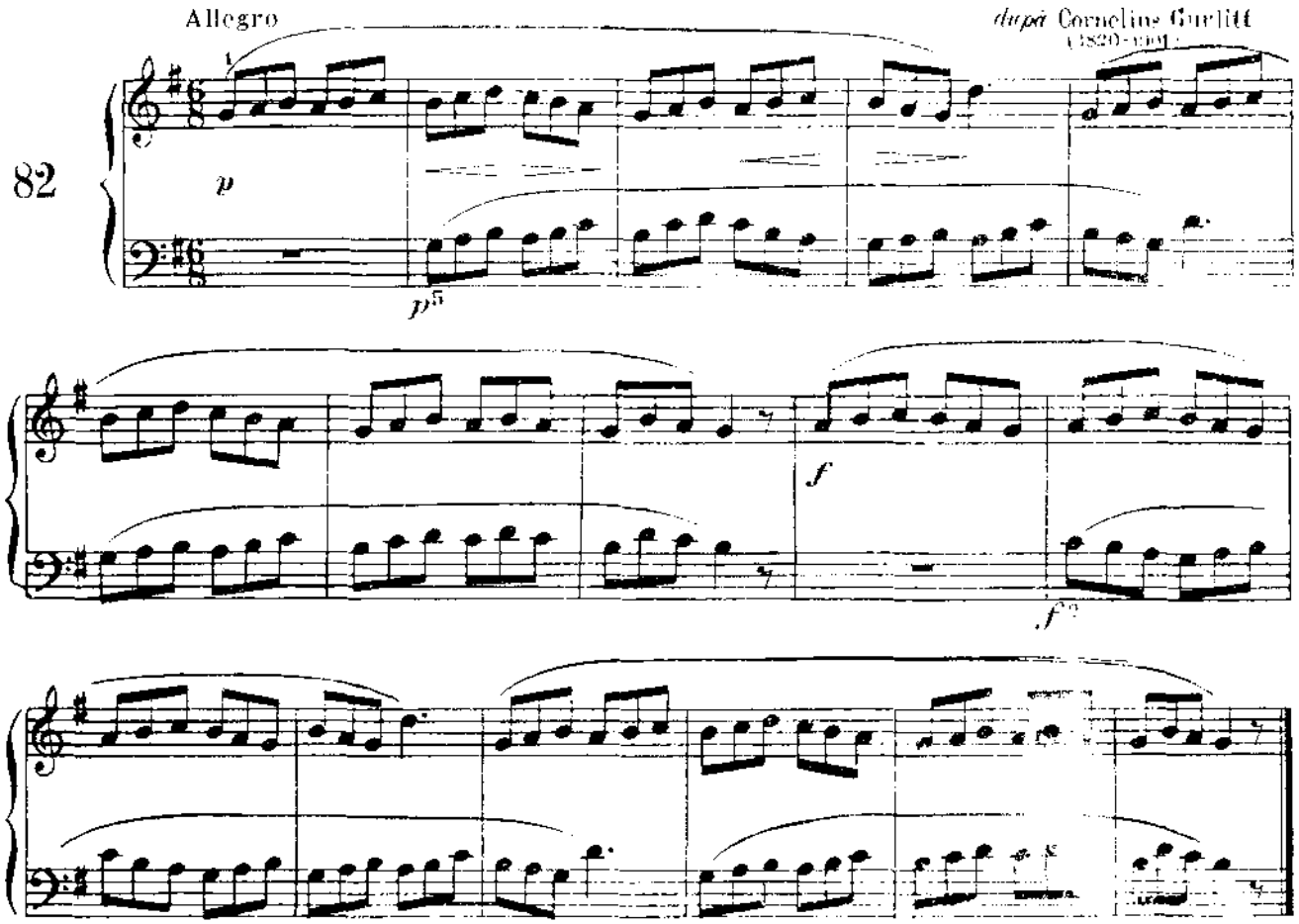
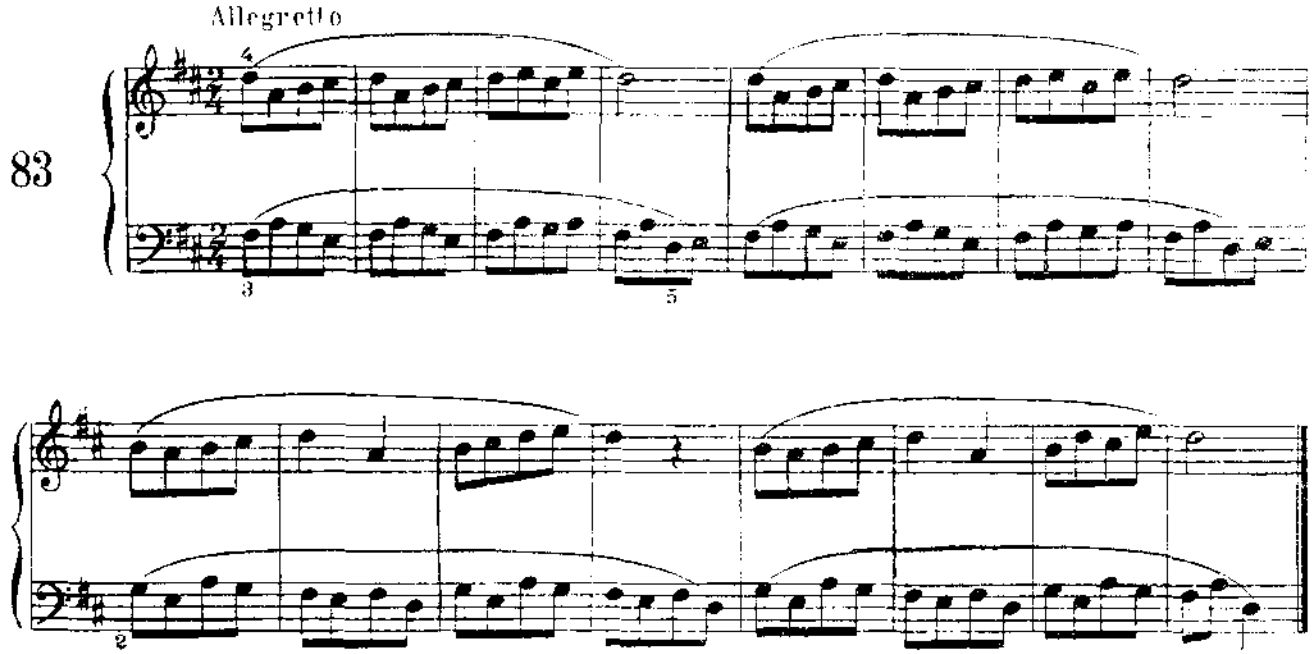
p

p

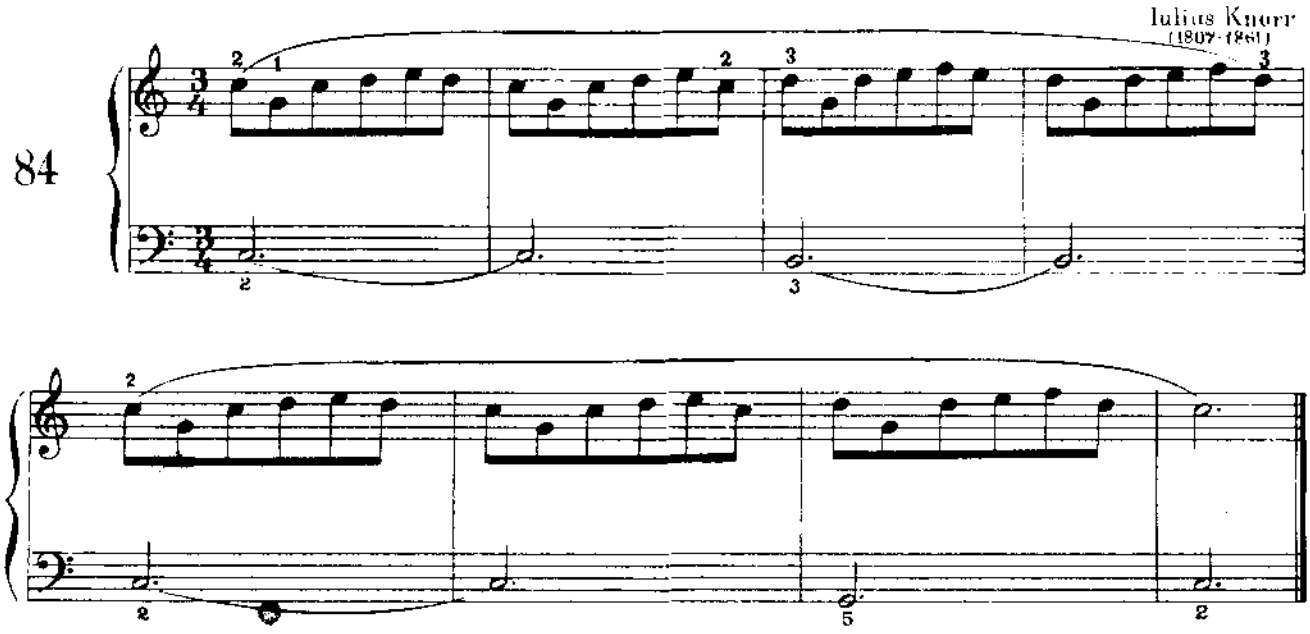
81

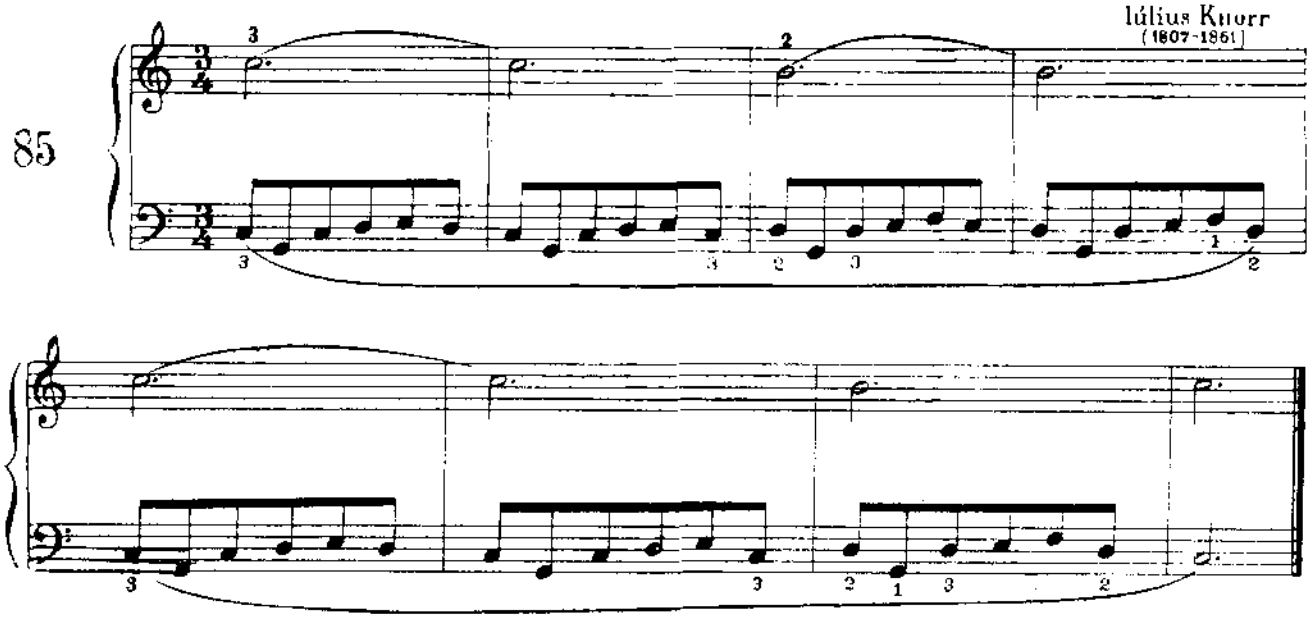
Vivace

Carl Czerny
(1791-1857)

82

83

Elevul va da o atenție deosebită la egalitatea notelor; nici o notă și nici un grup de note nu trebuie **să se audă** timp mai îndelungat decît celălalt.

EXERCIŢII PENTRU DEPĂRTAREA DEGETELOR

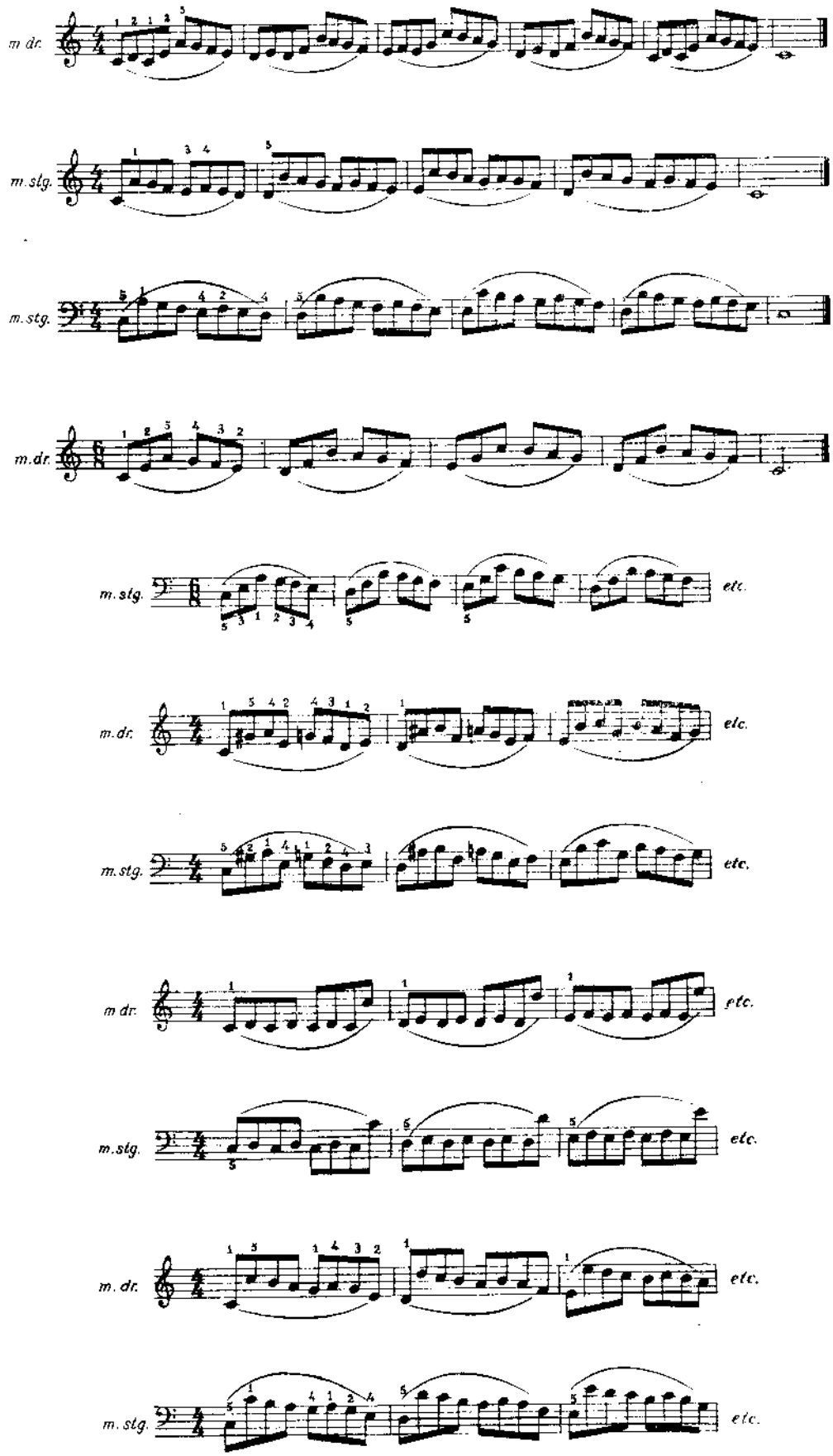
84

85



DEPĂŞIREA INTERVALULUI DE CVINTĂ

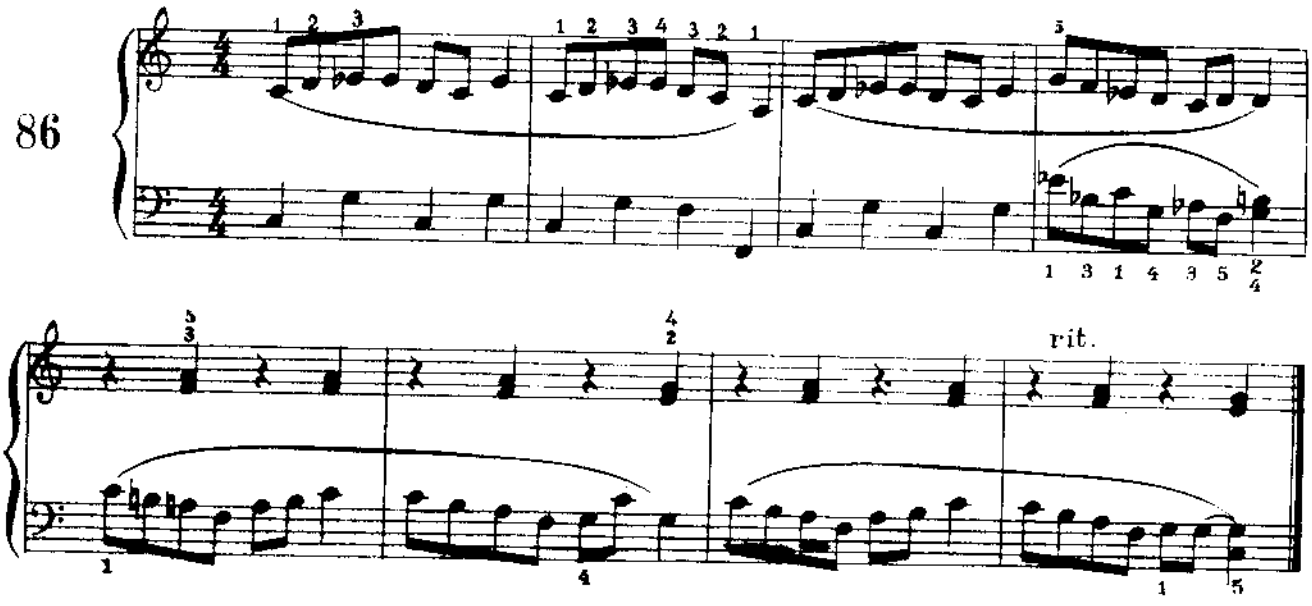
Am cîntat pînă acum piese compuse numai în limita unui interval de *cvintă*. Vom încerca să depăşim această întindere de cinci note prin melodii mai complexe. Înainte de a ne avînta să cîntăm astfel de piese, vom face cîteva exerciţii preparatoare. Trebuie să fim însă cu mare atenţie, căci exerciţiile scrise în *poziţie largă* reclamă o grijă deosebită în ceea ce priveşte *respectarea întocmai a digitaţiei*; într-adevăr, acum nu mai avem pentru fiecare deget o clapă anumită ci fiecare deget va trebui să servească mai multe clape. Pentru uşurarea muncii pianistului, autorul pieselor a indicat la fiecare notă digitaţia cea mai comodă. Indicaţiile autorului, fiind rezultatul unei experienţe mai îndelungate, vor fi respectate de elev *în mod consecvent*.

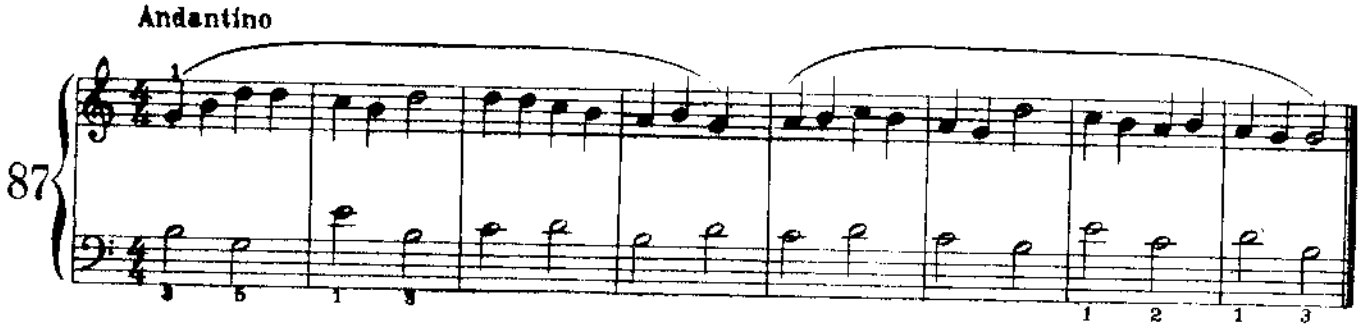
Pasajele scrise în *poziţie largă* se cîntă cu încheietura mîinii mai ridicată, cu braţul liber şi liniştit. Mîna va fi cît se poate de maleabilă şi de flexibilă, evitîndu-se orice sforţare sau mişcare mai violentă.

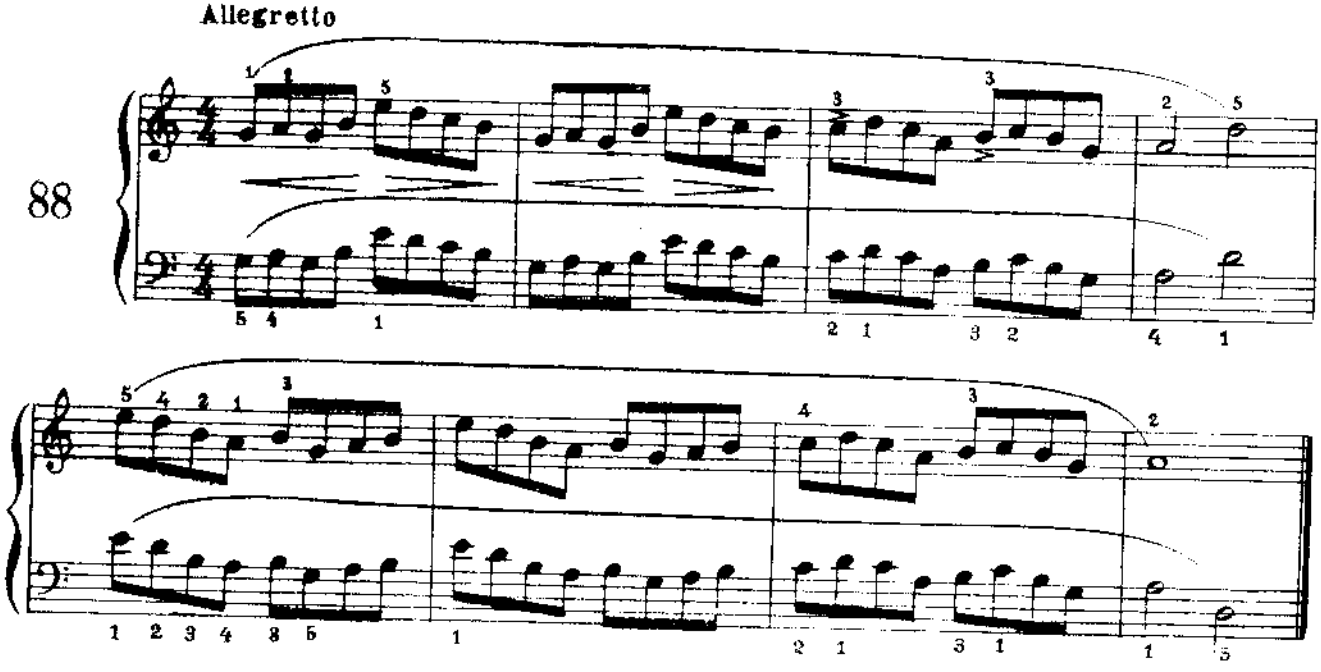
Exerciţii preparatoare

Exerciţii practice

Exerciţiile se fac după un plan bine stabilit, într-o anumită formă şi aplicîndu-se cea mai raţională *structură* a mişcărilor.

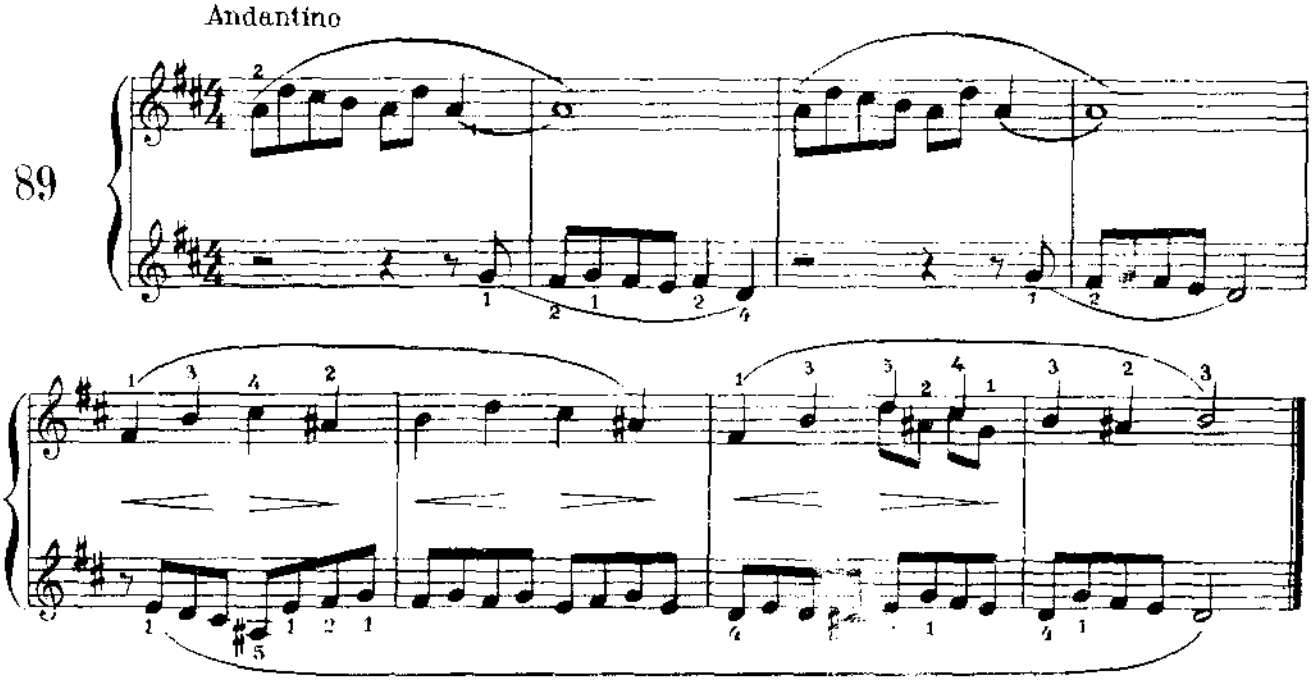
Andantino

86

Andantino

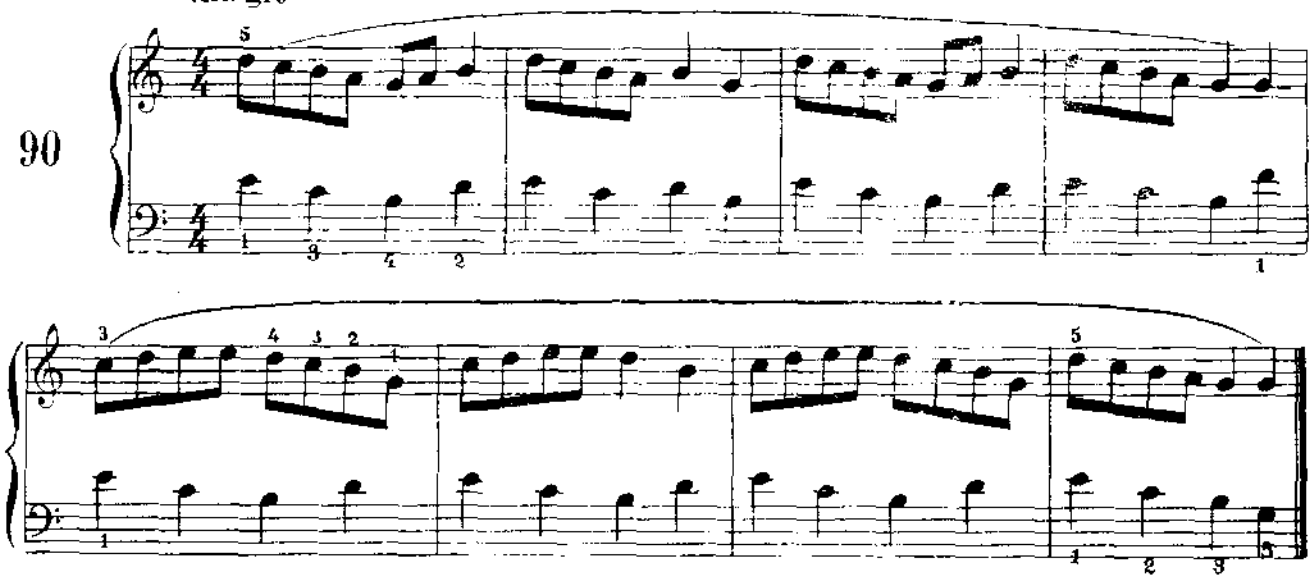
87

Allegretto

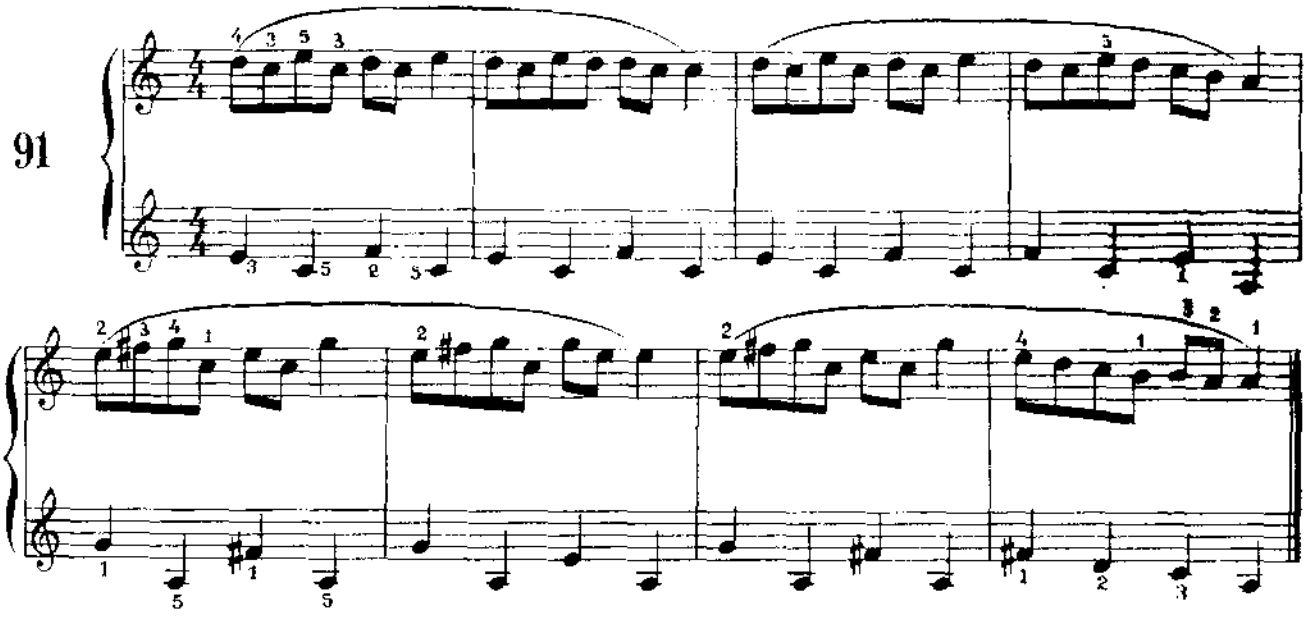
88

Andantino

89

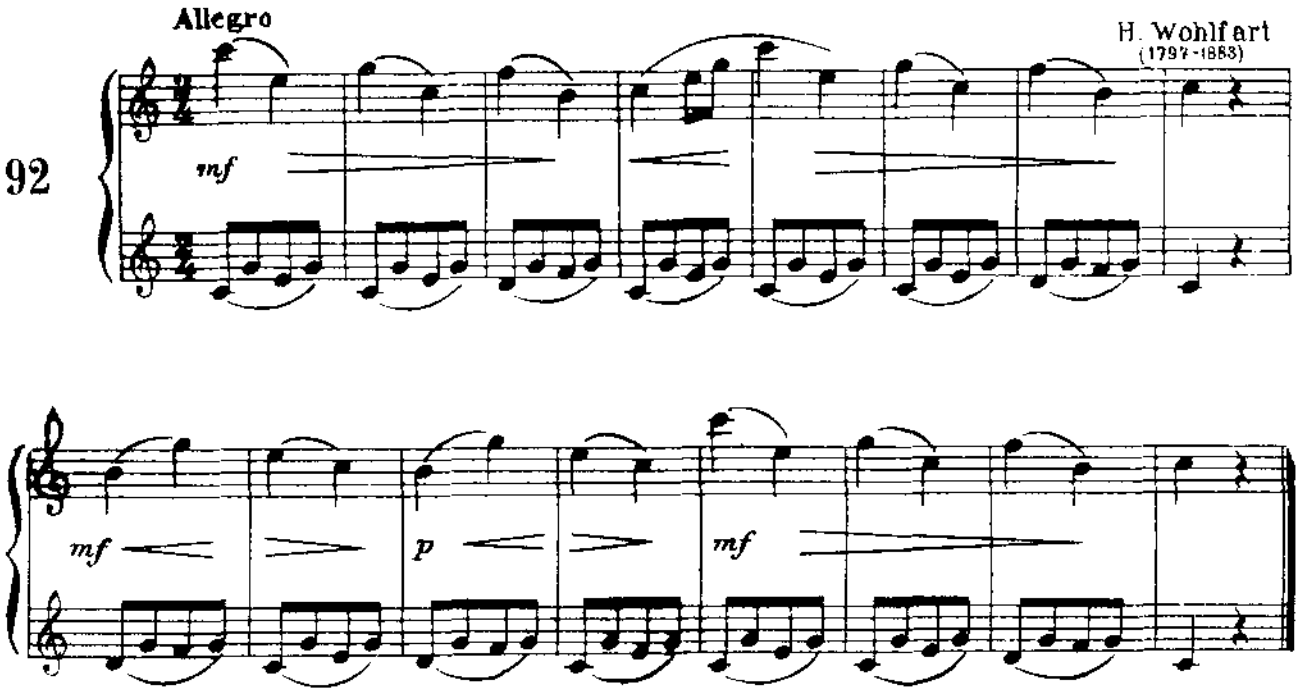


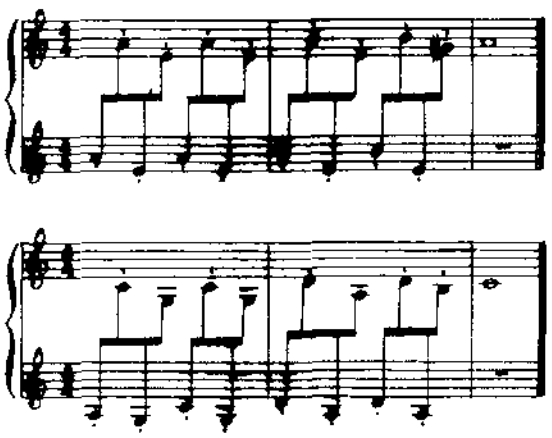
Allegro

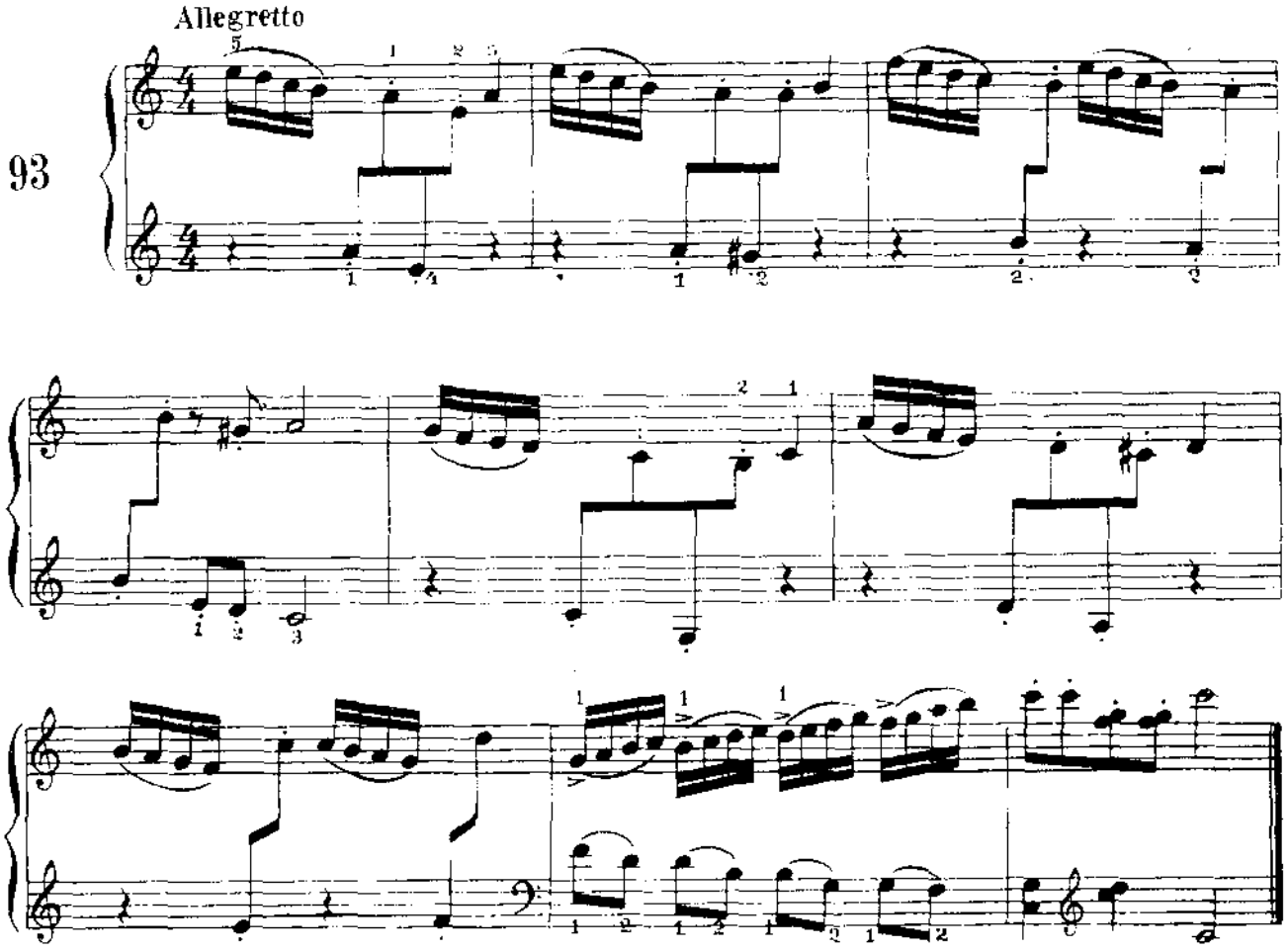
90

Vivace

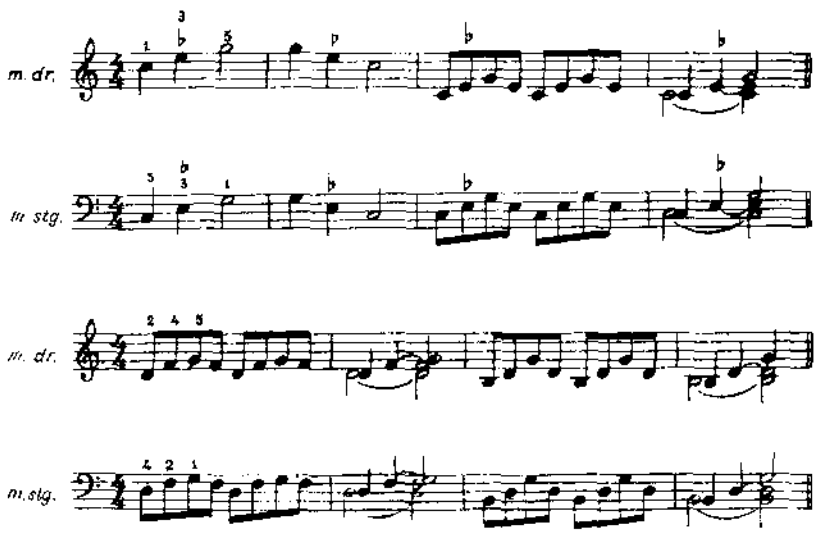
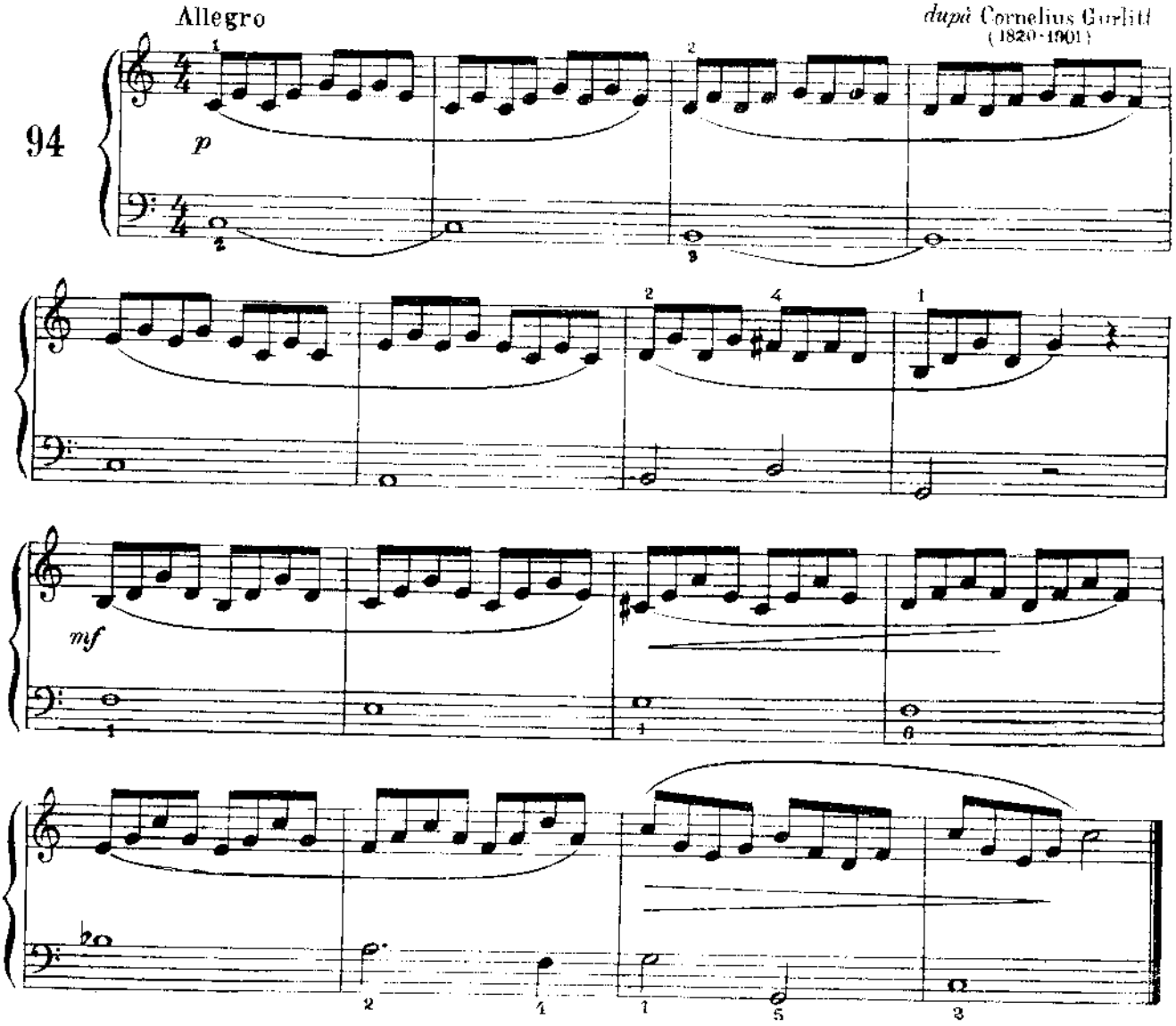
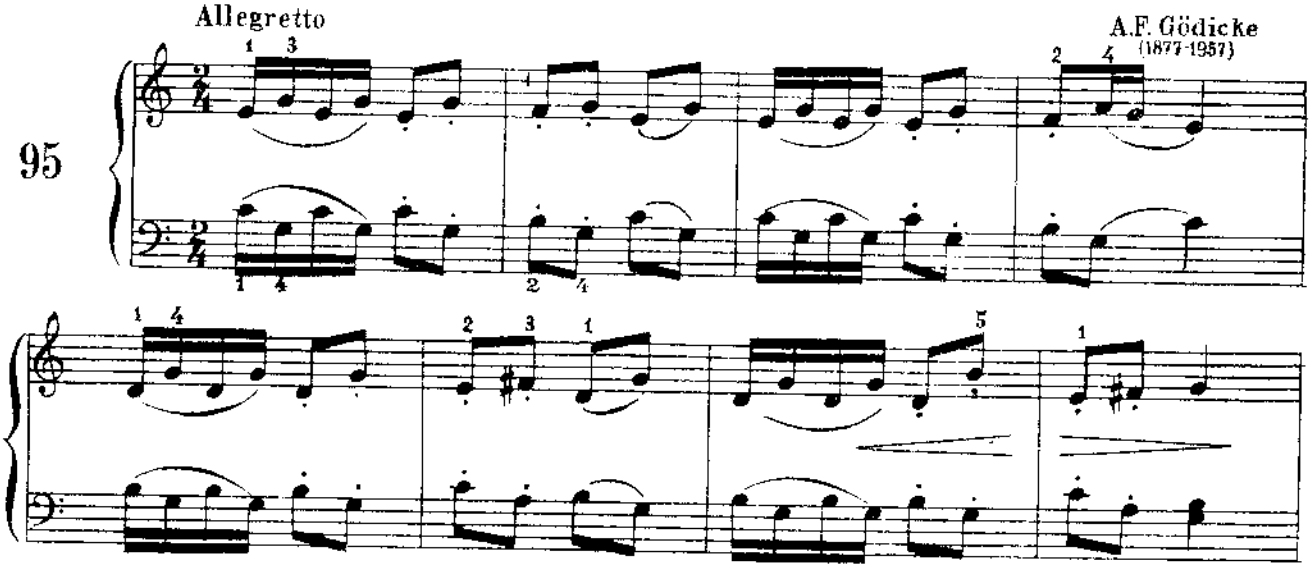
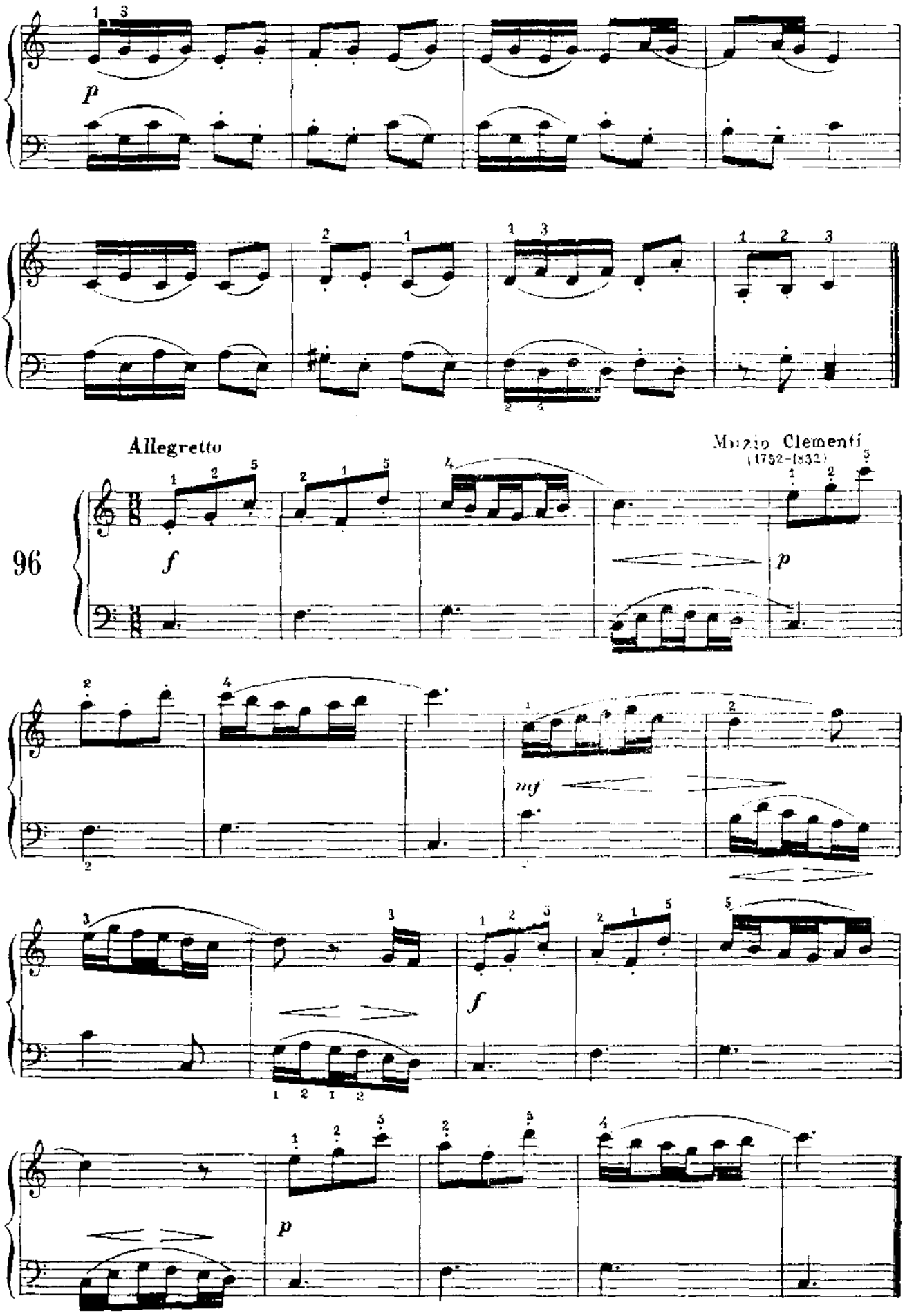
91

LĂRGIREA SPAŢIULUI DE ACTIVITATE TEHNICĂ

După atac, deplasăm liniştit *mîna* deasupra claviaturii, descriind *un arc* pînă la clapa care urmează a fi intonată. Mişcarea aceasta se face din *braţ*, adică din articulaţia *umărului*, care trebuie să rămînă liberă.

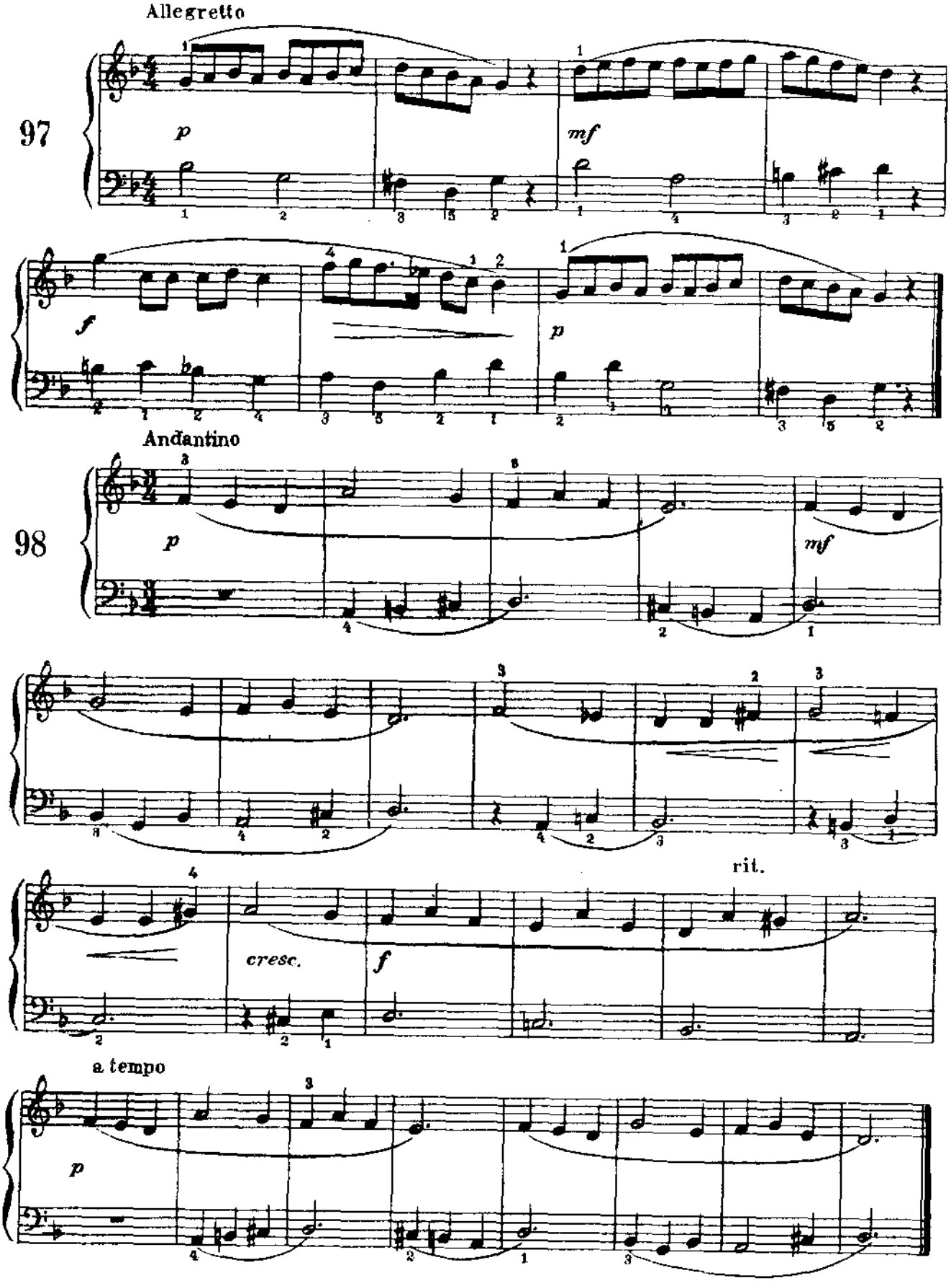
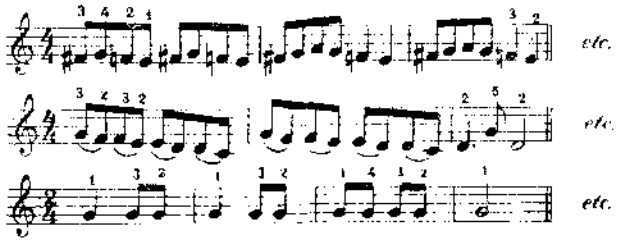
92

MARTELLATO

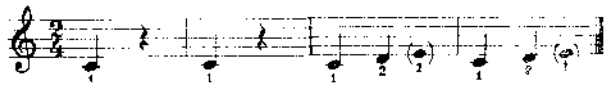
Cînd cele două mîini lovesc *alternativ* cîte o notă, cîntînd *staccato* şi de cele mai multe ori în mişcare *rapidă*, se spune că se cîntă *martellato* (de la *martello*, care în limba italiană înseamnă *ciocan*).

93

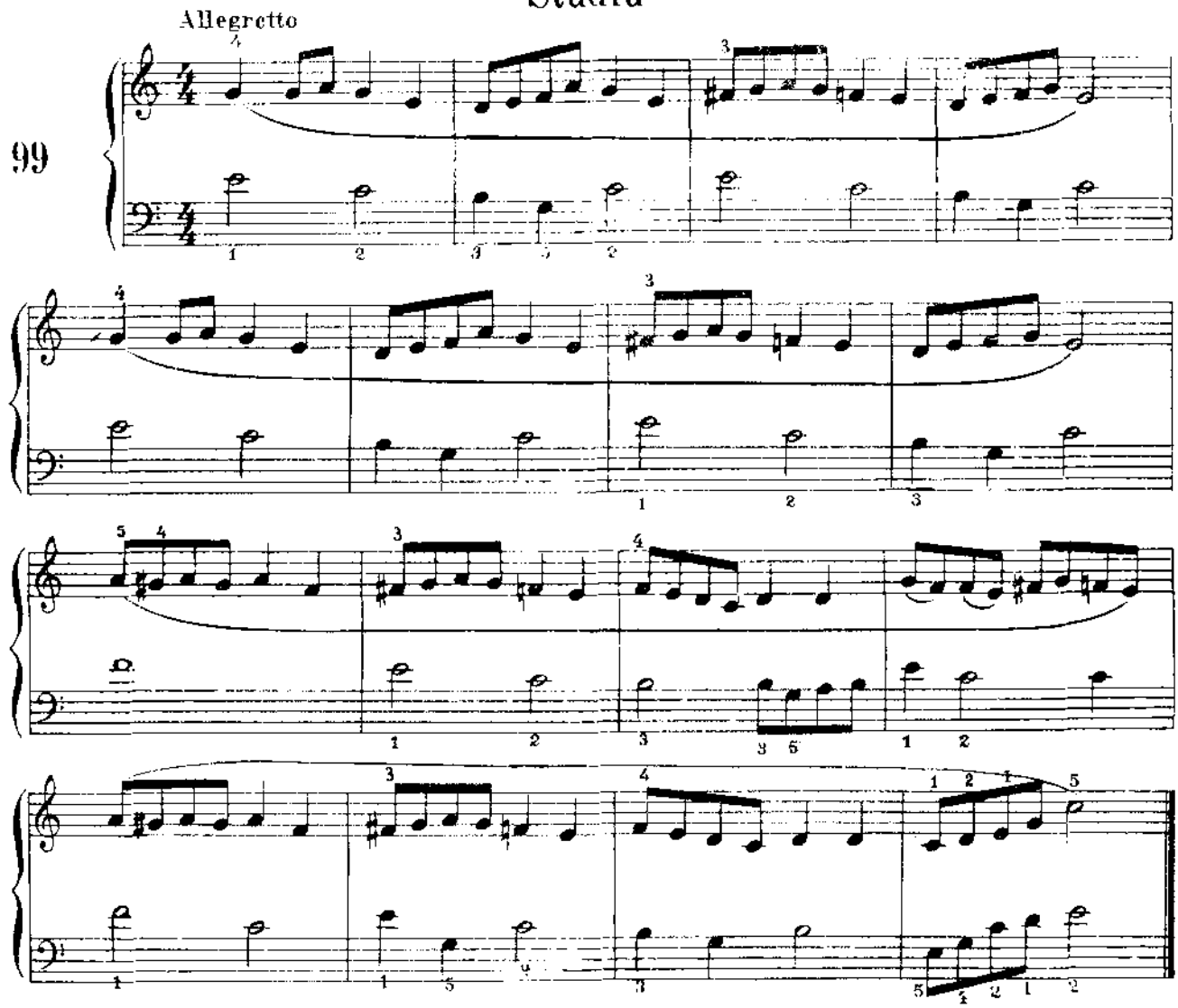
Allegretto

Pianistul trebuie să controleze necontenit această mişcare arcuită. Dacă acest control se face nu numai cu participarea *sensibilităţii musculare* ci şi cu ajutorul *raţiunii*, mişcarea va reuşi mai bine şi va fi repede însuşită.

EXERCIŢII PENTRU ACORDUL ARPEGIAT

Piese în arpegii

Allegretto
Muzio Clementi
(1752-1832)
96
p
f
p
mf
f
p

Cîntec popular maghiar

(prelucrare)

EXERCIŢII PREPARATOARE PENTRU MOBILITATEA DEGETELOR

Exerciţiu pentru mişcarea laterală a degetului 1

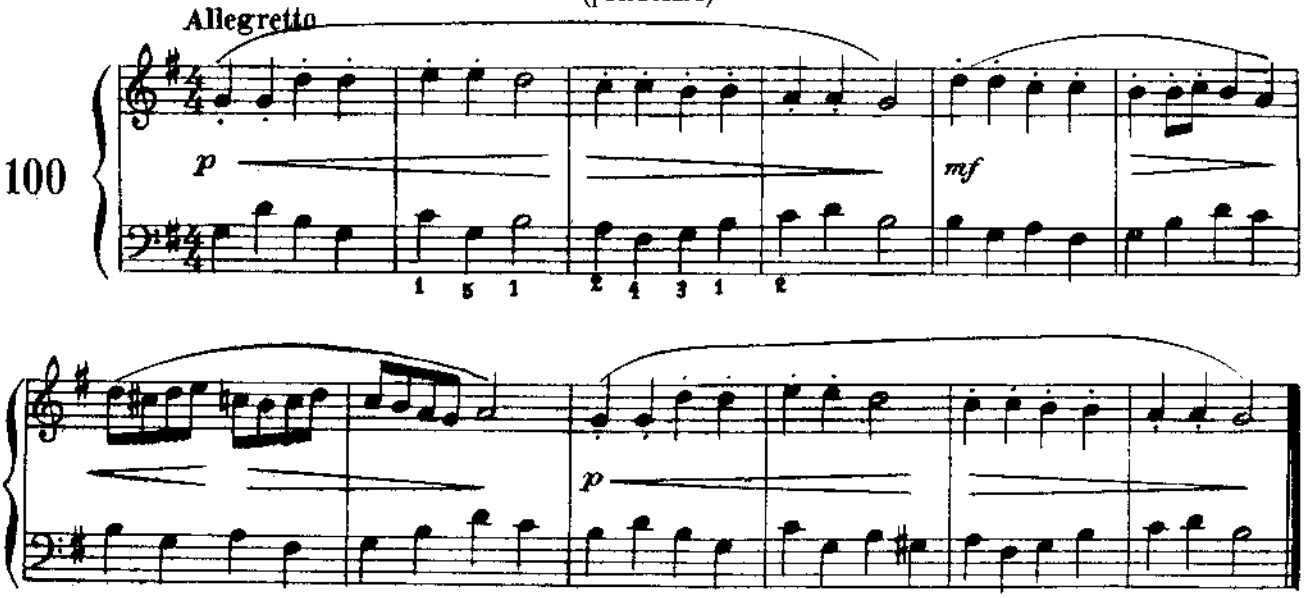
Ţinînd mîna liberă în formă boltită, la înălţimea cotului, degetul 1 se va mişca uşor de la dreapta la stînga şi de la stînga la dreapta, deasupra clapei, fără a o apăsa. Mişcarea trebuie să fie suplă şi precisă. Se va număra „unu" cînd degetul se găseşte sub palmă şi „doi" cînd degetul se îndepărtează lateral în afară.

Acelaşi exerciţiu se poate face şi cu mîna sprijinită pe capacul pianului sau pe masă.

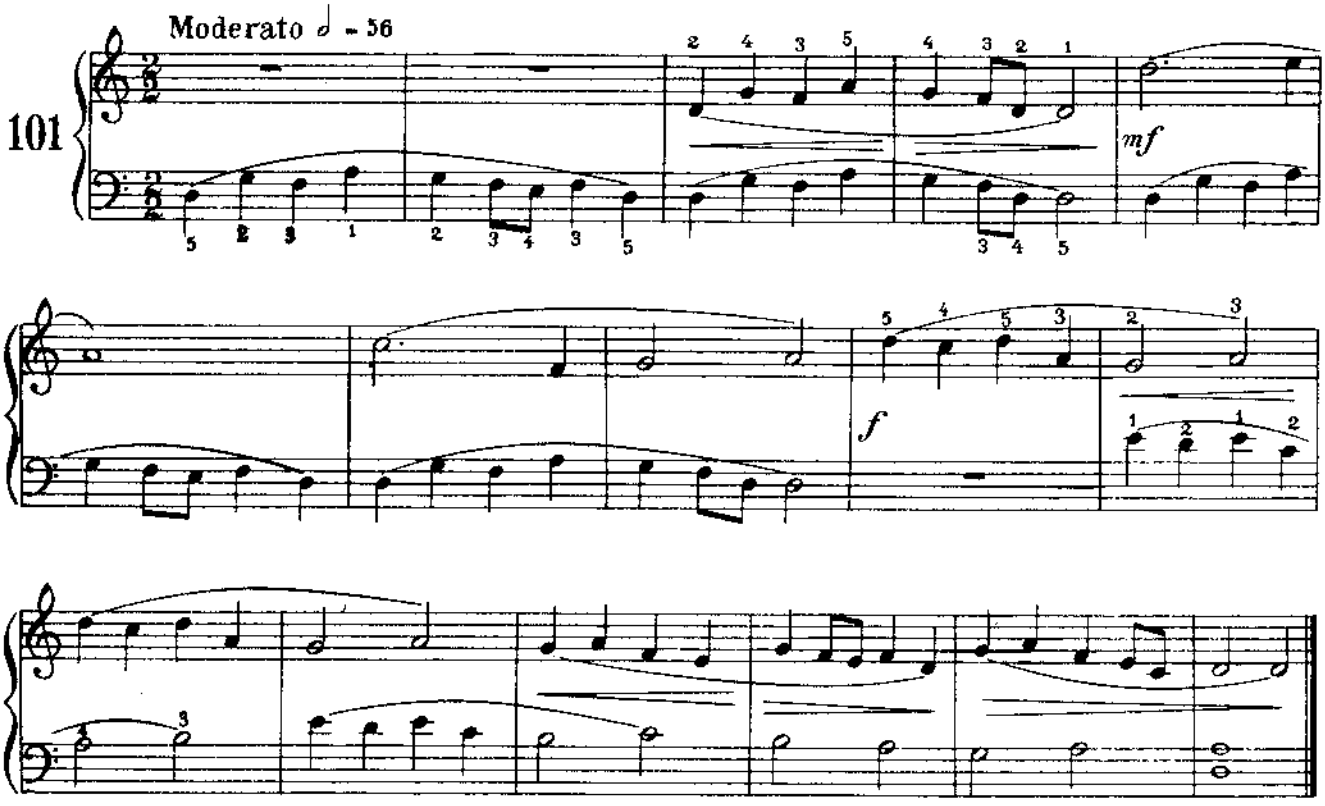
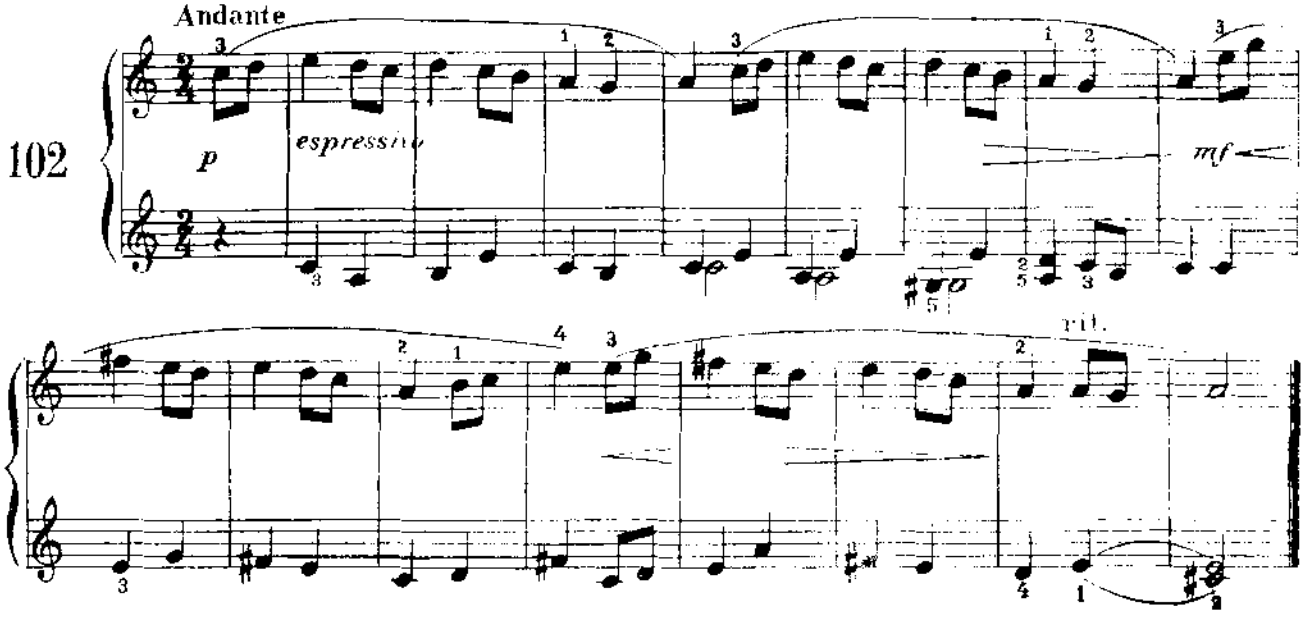
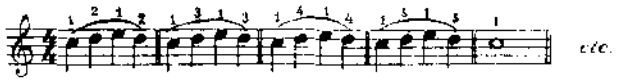
Studiu

PORTATO

Mai multe note *staccato* şi *legate între ele cu un arc* se cîntă într-o manieră numită *portato*. Acest fel de a ataca notele nu creează o întrerupere *totală* în succesiunea lor ci o legătură mai *expresivă*, mai intimă.

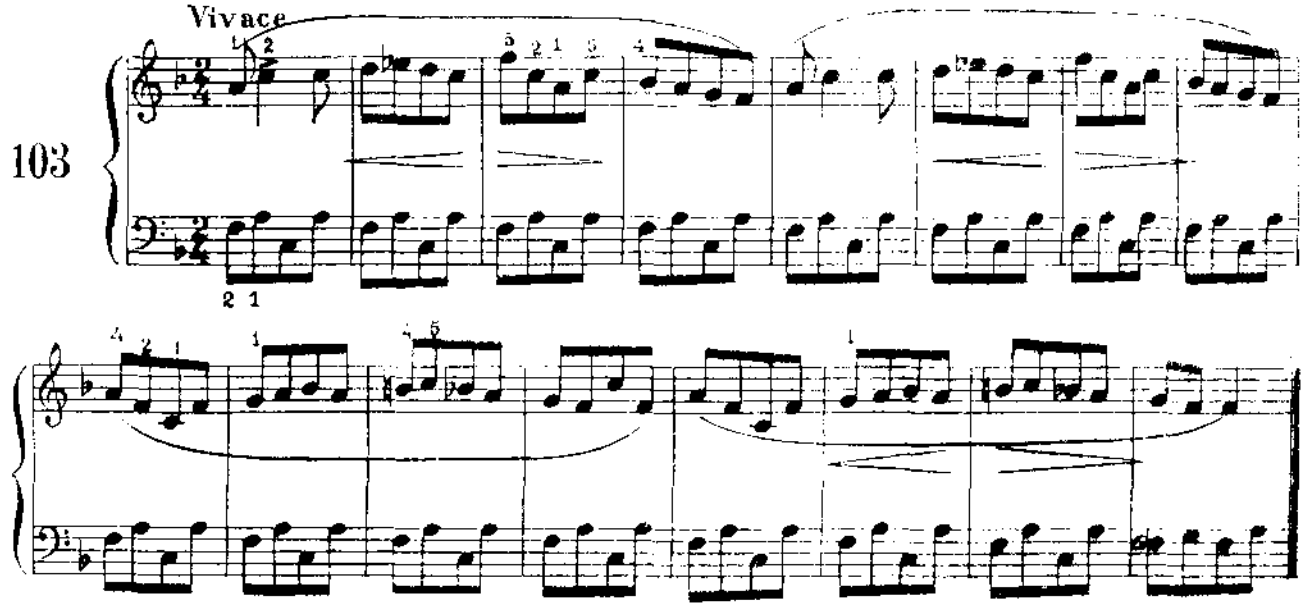
Pentru a cînta corect un pasaj *portato*, braţul intervine cu o mişcare ondulatoare, mai ales în **pp**. El îşi lasă greutatea în mod *egal* pe fiecare notă, în timp ce mişcările degetelor devin mai potolite, lucrînd mai lăuntric, cu alte cuvinte *braţul conduce*. Sunetul *portato* este mai greoi, mai profund, mai expresiv.

Cîntec popular german

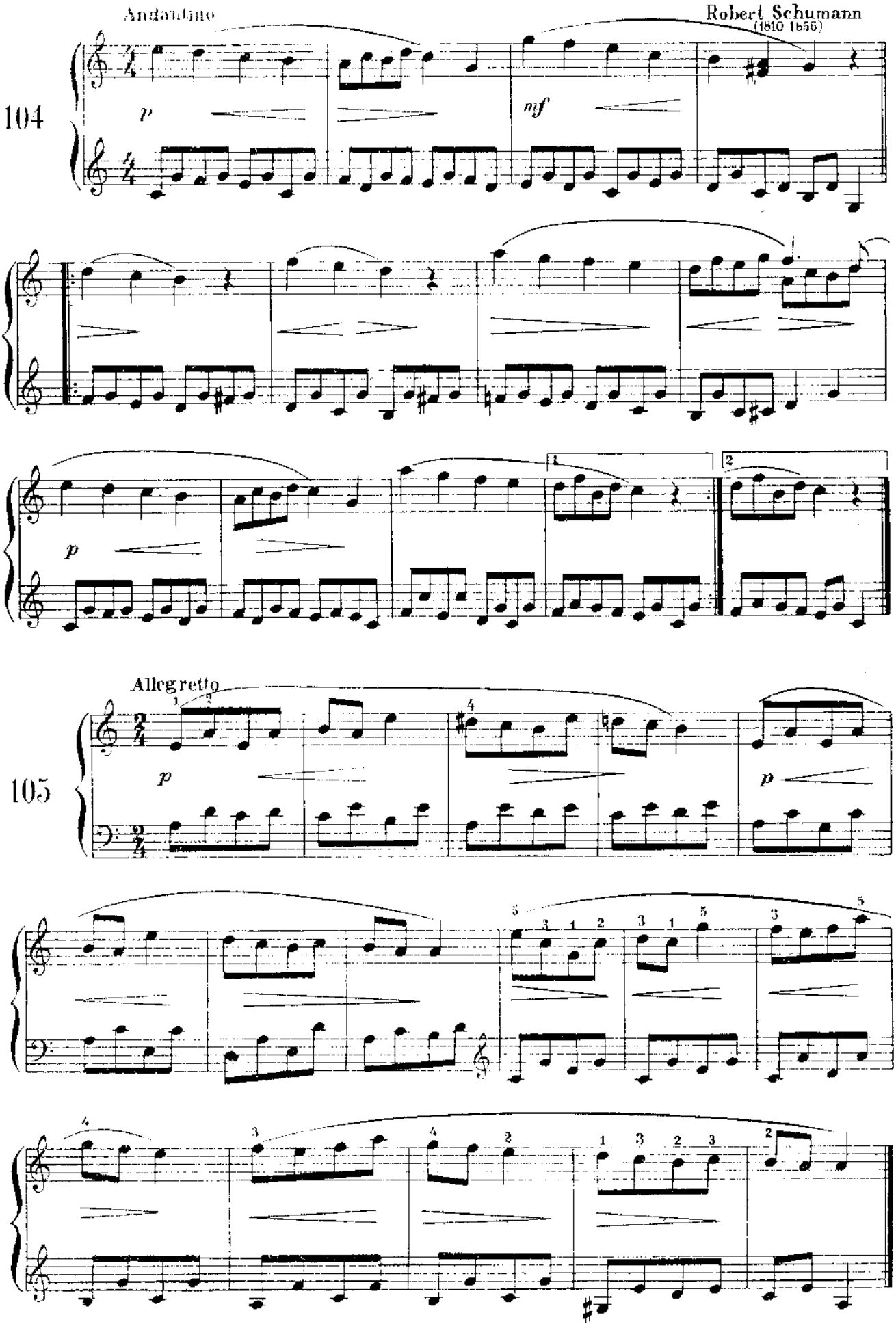
(prelucrare)

Cîntec

Max Eisikovits

102

Exerciţiu pentru mişcarea laterală a degetului 1

Sîrbă

(prelucrare)

103

Să nu uităm nici un moment că o bună digitaţie uşurează cîntatul.

La *cantilene*, unde avem nevoie de sunete mai pline, de o legatură mai expresivă, mai intimă, braţul are un rol şi mai important. Greutatea naturală a întregii mîini se va muta de pe o clapă pe alta printr-o libertate mai mare a braţului — lăsînd încheietura cîntatului cît mai mobilă; degetele vor fi bine întărite şi fixate. După transmiterea greutăţii pe clape, încheietura mîinii revine în poziţia ei normală. Precizia cîntatului este în funcţie de *libertatea* cu care se mişcă braţul, de elasticitatea lui. Ondulaţiile mîinii la început să nu fie prea pronunţate, evitînd rigiditatea mîinii de mişcări. Totul trebuie să fie concentrat în *vîrfuri*.

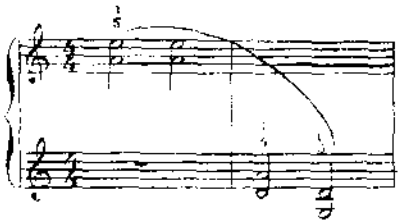
Elevul trebuie să înveţe de la început *să se asculte* singur, să observe cum *se prelungeşte* sunetul şi să tindă necontenit spre *calitatea* sunetului. Reuşita este în funcţie de sensibilitatea mai mare sau mai mică pe care o are pianistul faţă de nuanţele de *culoare* ale sunetelor.

Andantino
Robert Schumann
(1810 1856)
104
p
mf
p
1
2
Allegretto
105
p
p

106

Andante

p espressivo

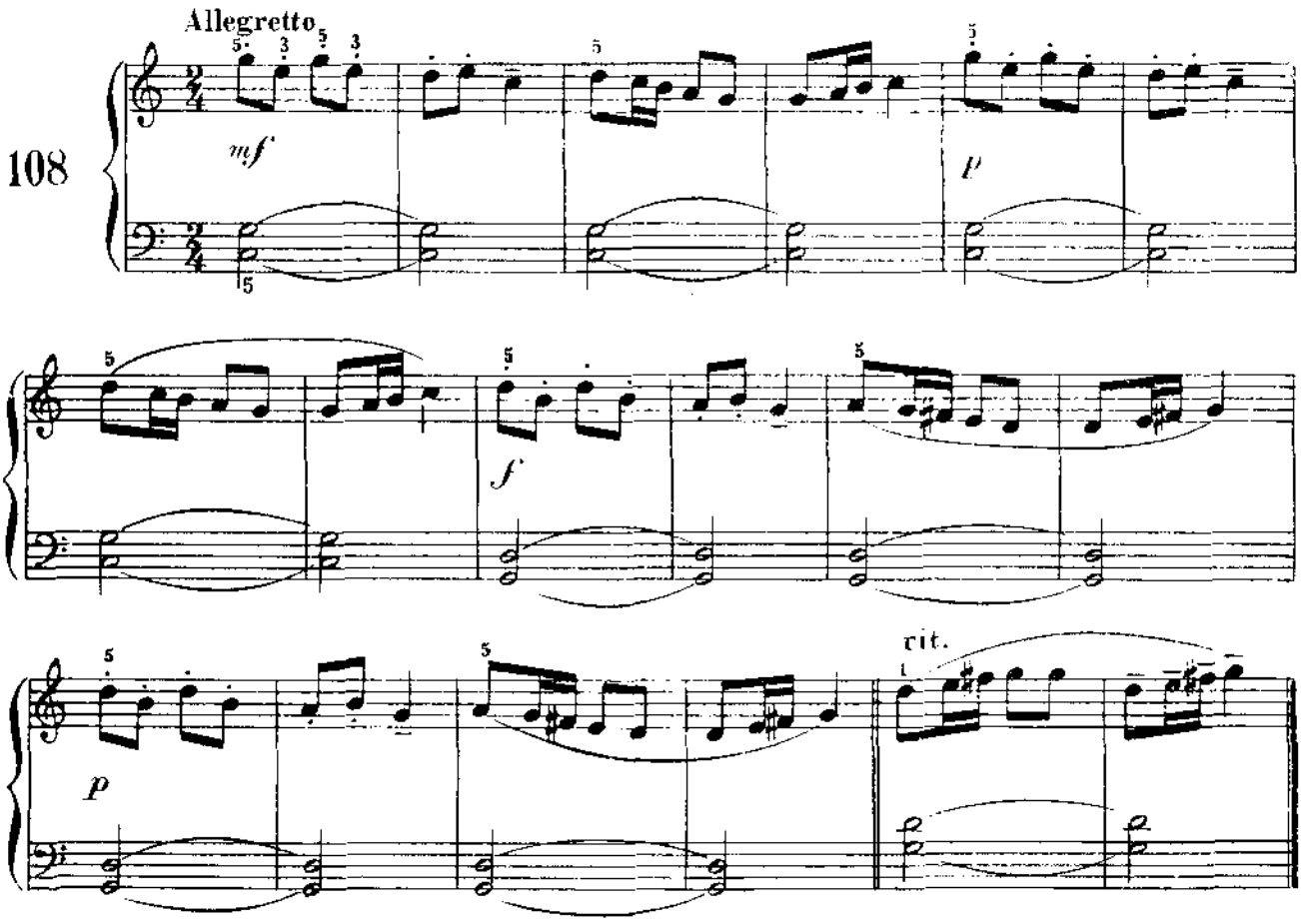
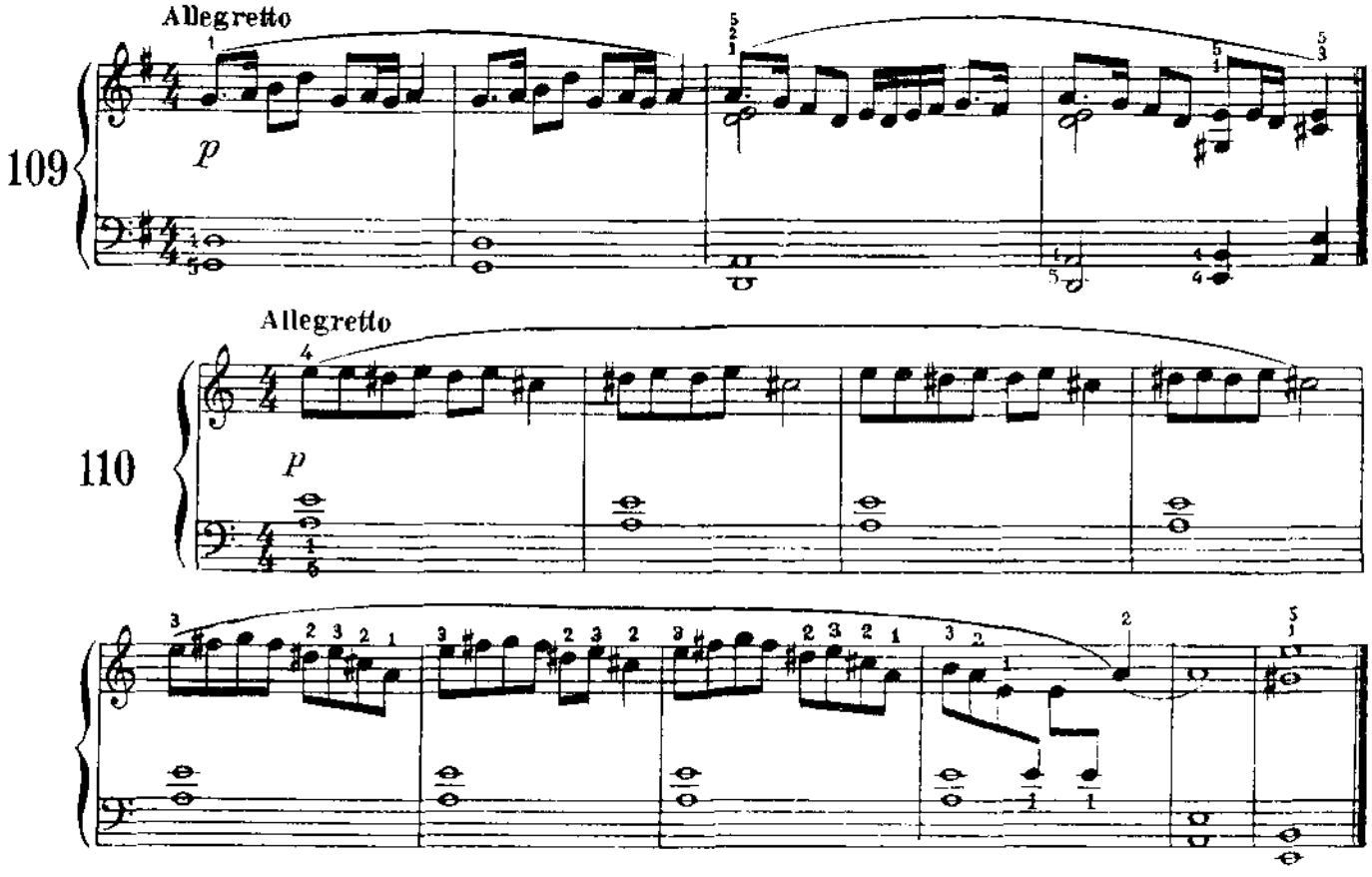
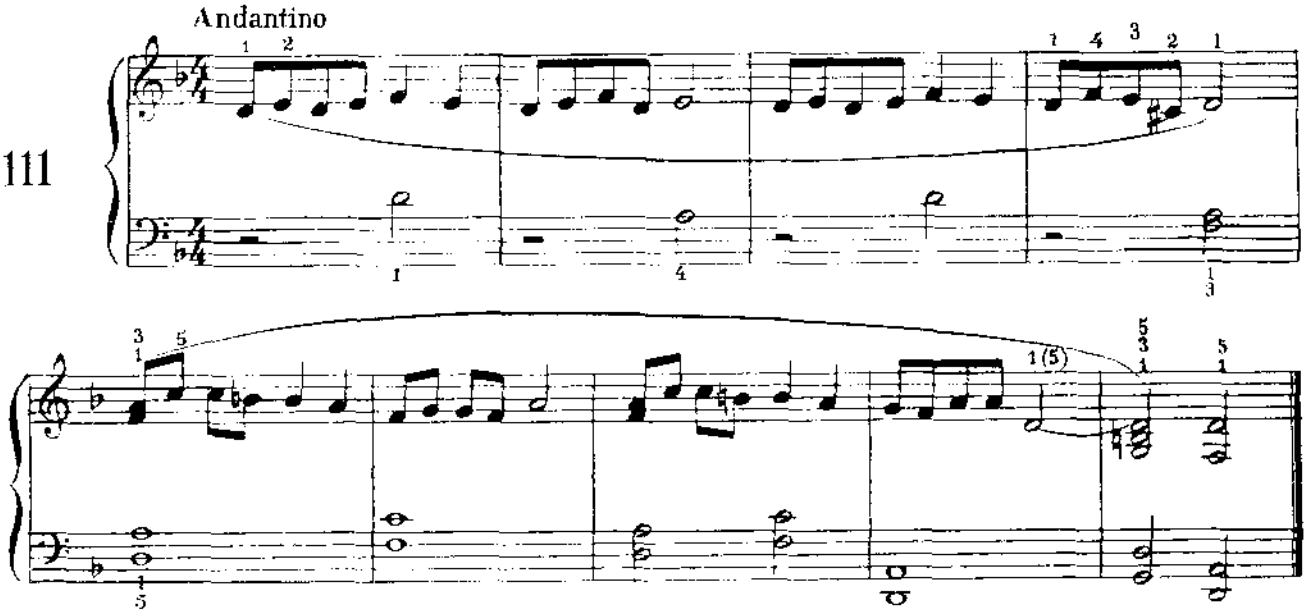
rit.

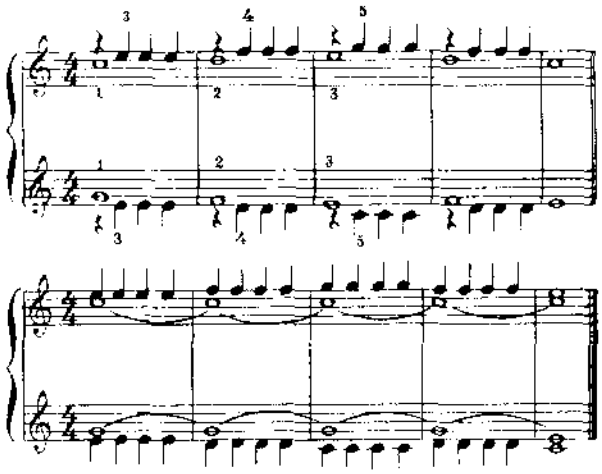
EXERCIȚII CU NOTE DUBLE

Din cimpoi

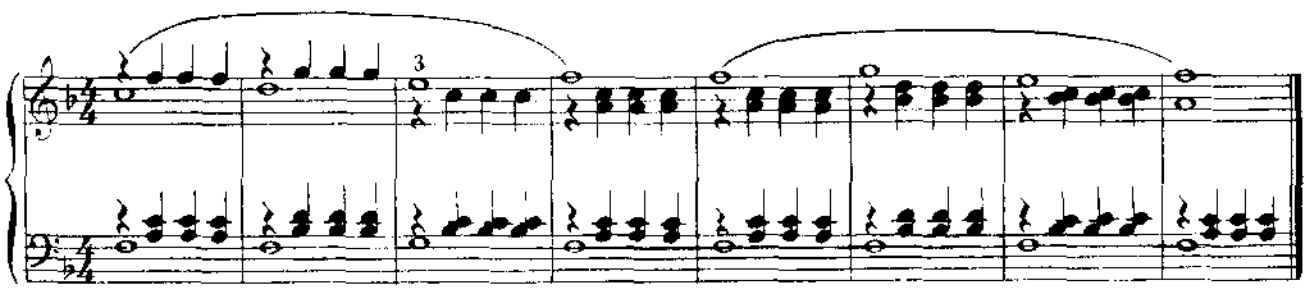
107

Allegretto

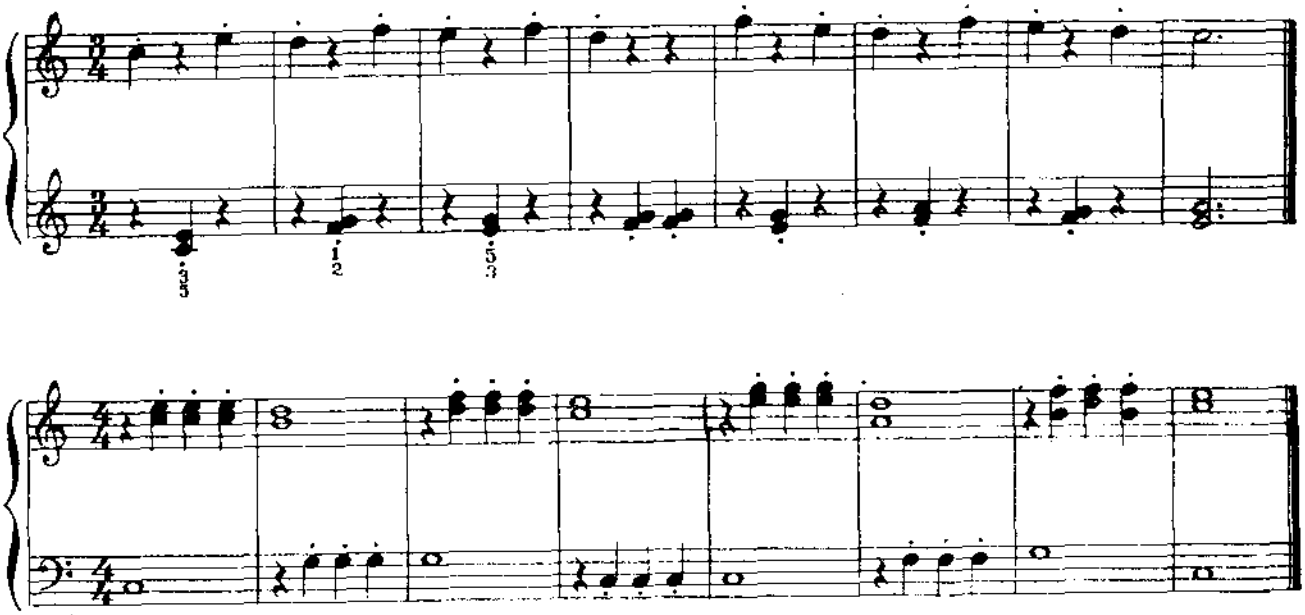
p

mf

Nota care poartă *o liniuță* deasupra se va *ține* întrega ei valoare și se va cînta mai apăsat (« *tenuto* »).

111

Toate exercițiile de pînă acum sînt scurte pentru a putea fi *repetate* cu ușurință. Memorizarea pieselor și automatizarea mișcărilor se face mai ușor dacă lucrăm cu exerciții *melodioase*, *ritmice* sau cuprinzînd anumite *probleme tehnice*.

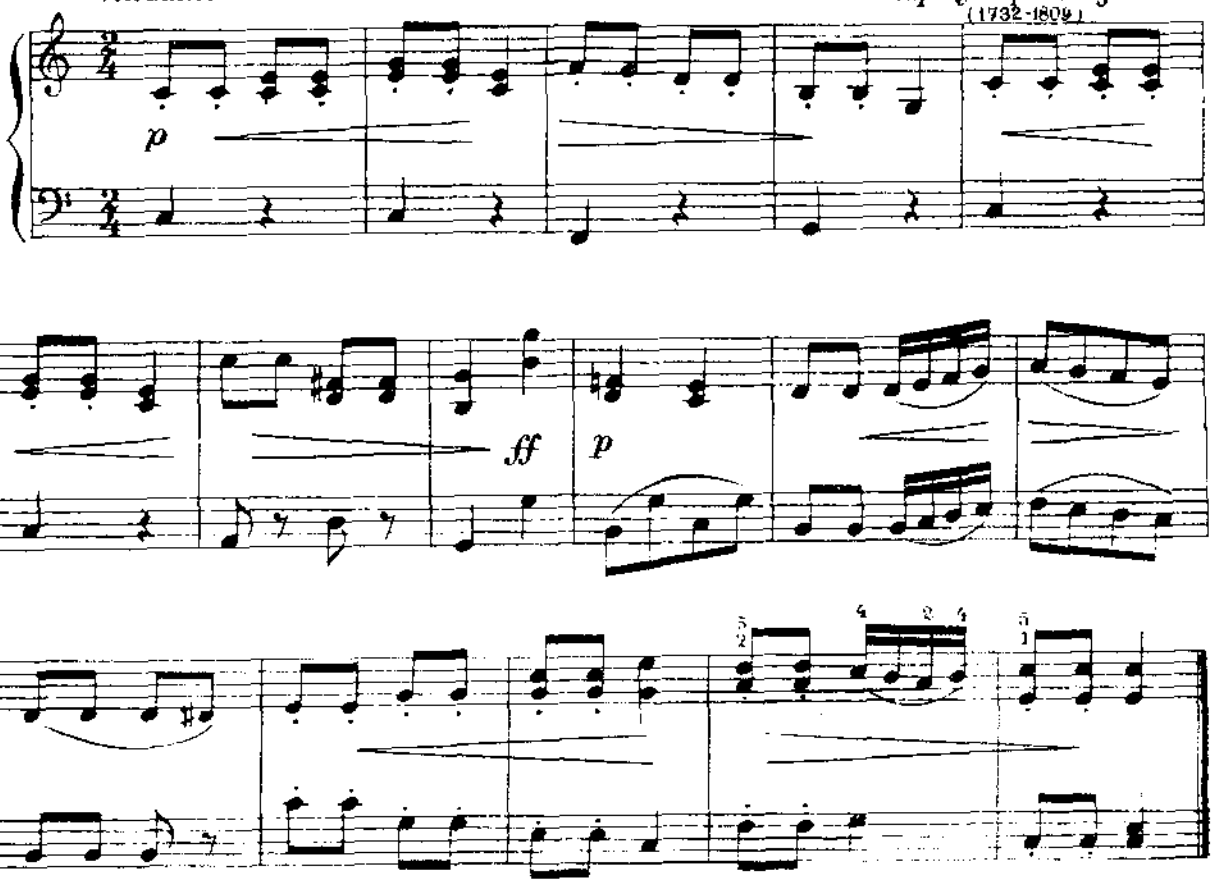
EXERCIŢII PREGĂTITOARE PENTRU TERŢE

Notele întregi se vor ţine pe întreaga lor valoare.



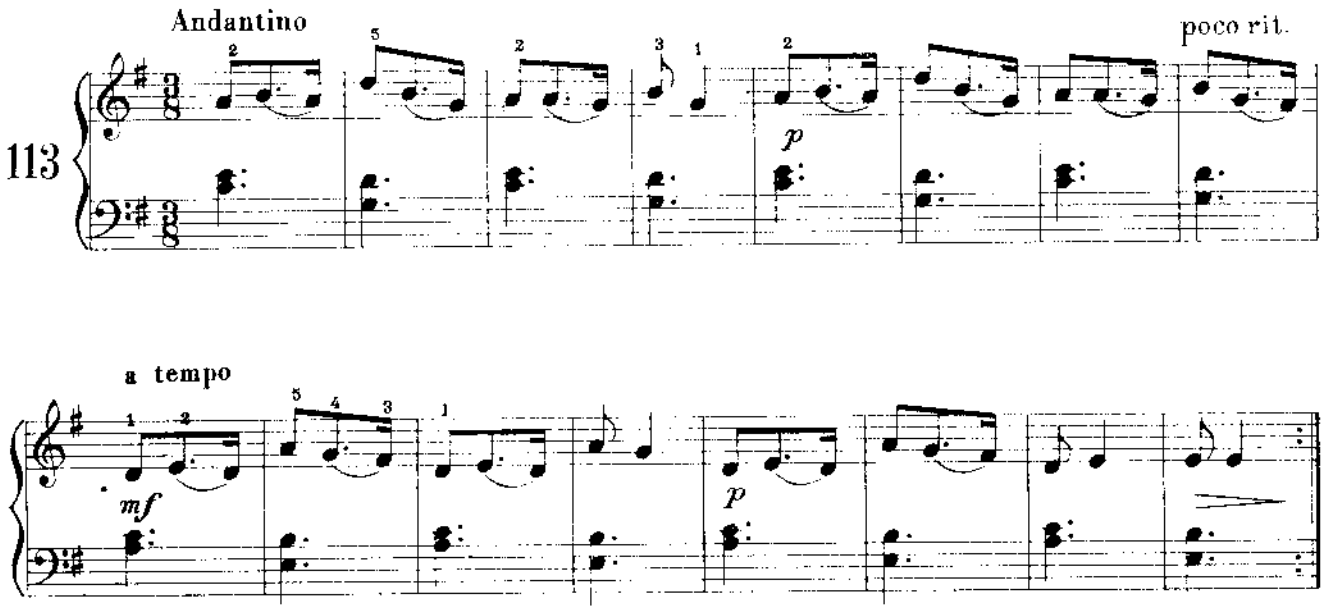
Elevul va da atenție la simultaneitatea sunetelor.

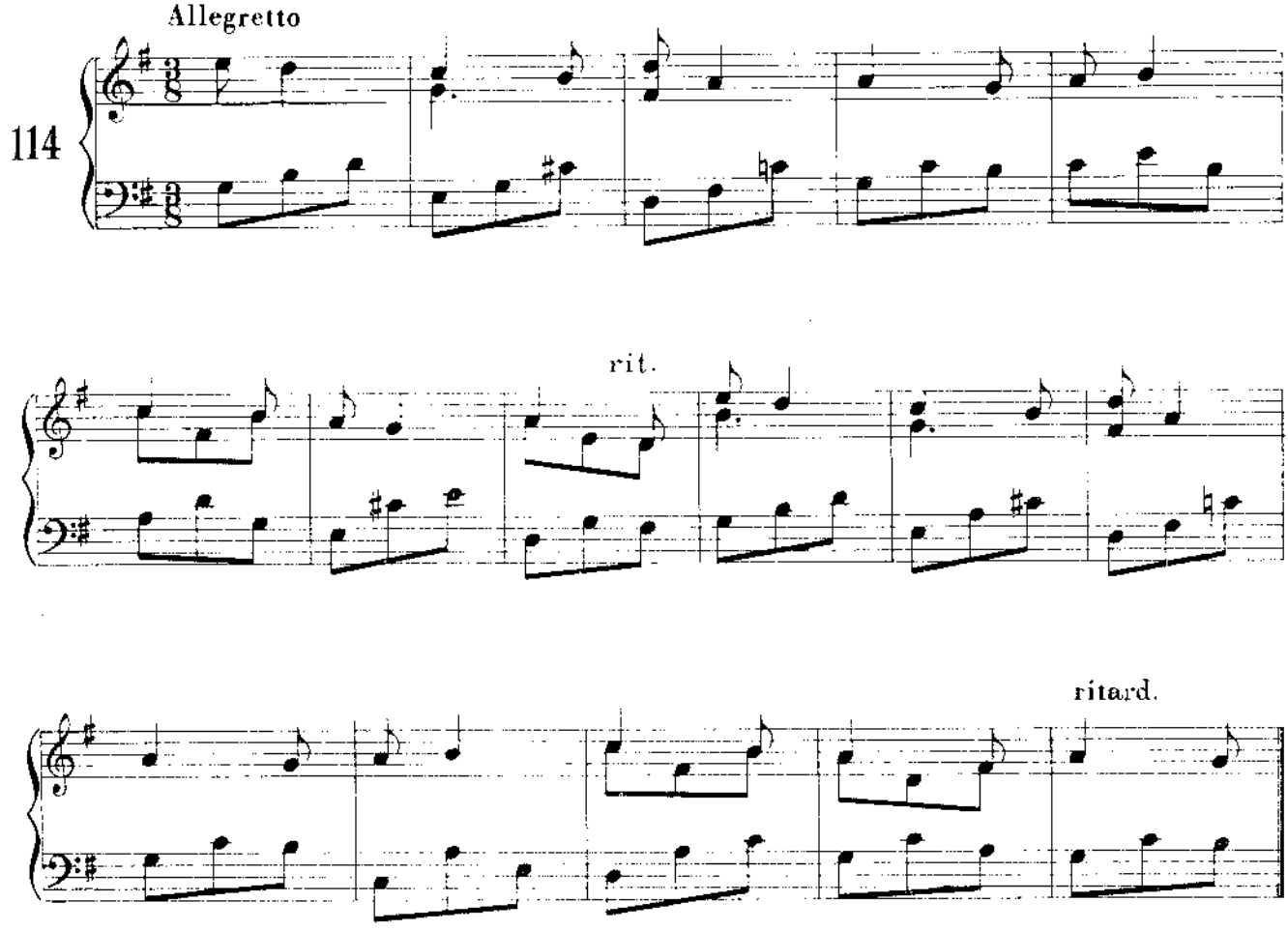
Acest exercițiu comportă mișcări *libere* din antebraț.

112

Andante

după Joseph Haydn (1732-1809)

Cetinele-cetioară

Mircea Hoinic

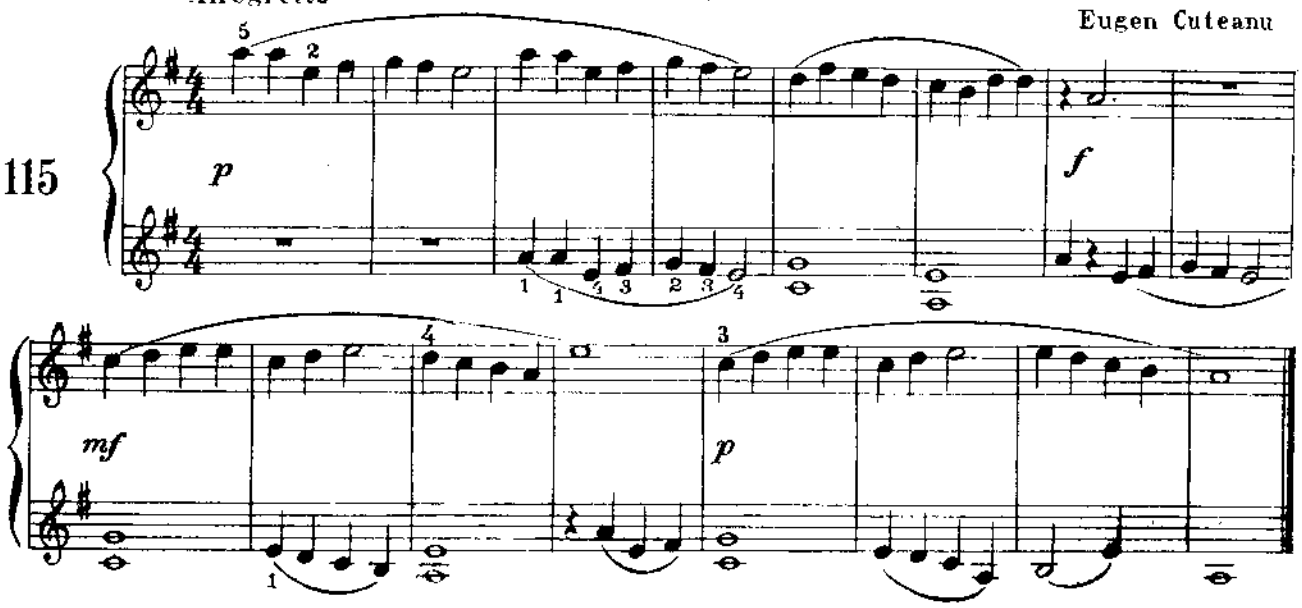


Melodie

Cîntec popular maghiar

(prelucrare)

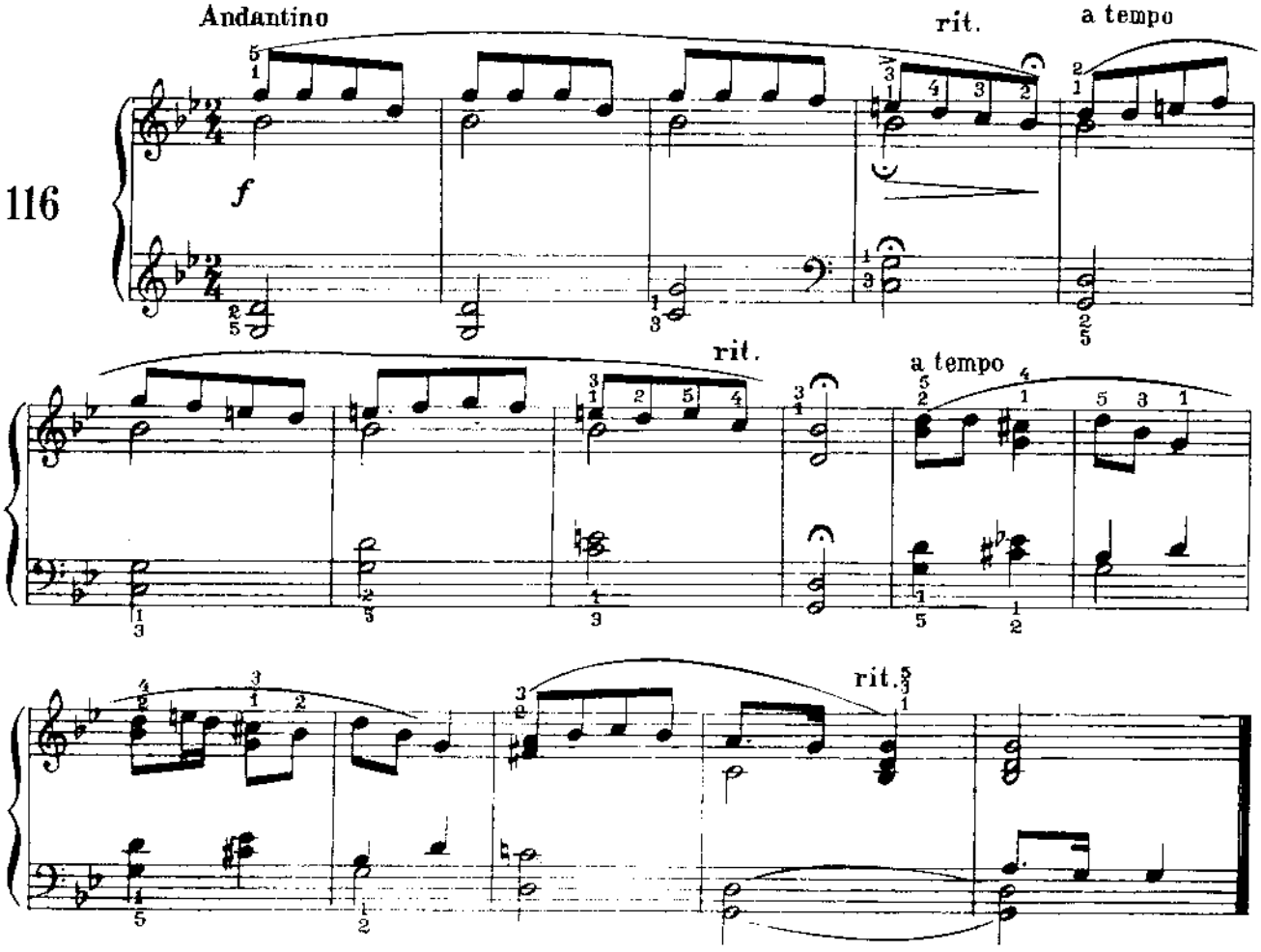
Allegretto

Eugen Cuteanu

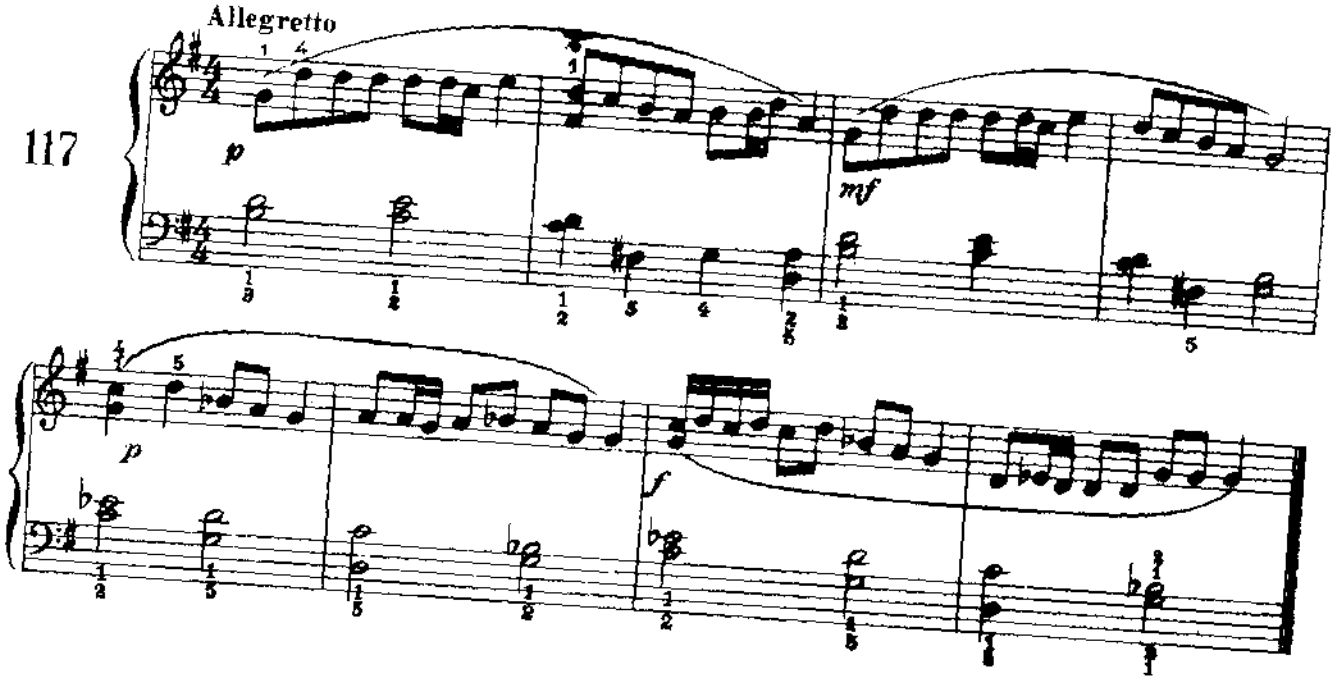
115

Cîntec popular

(prelucrare)

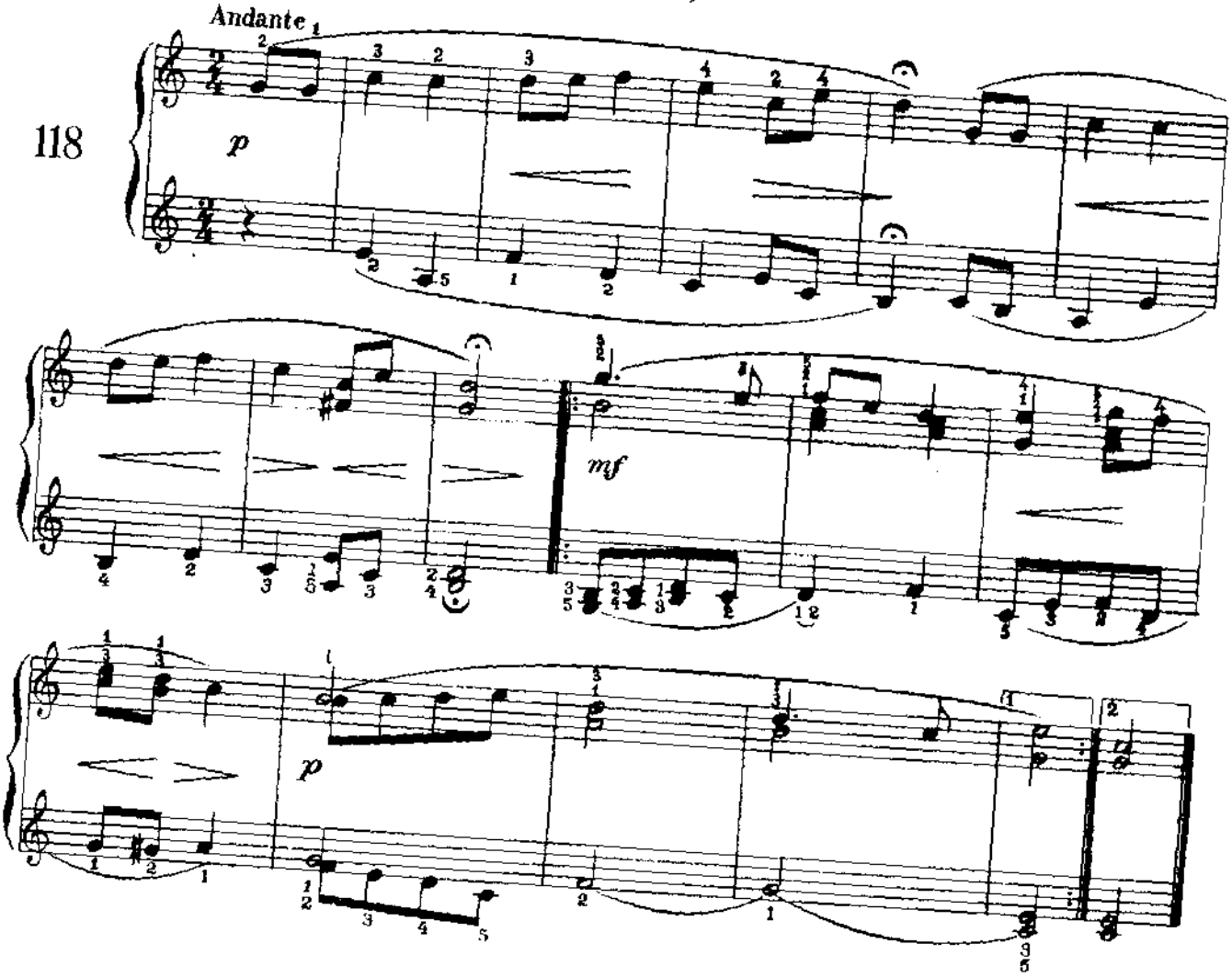
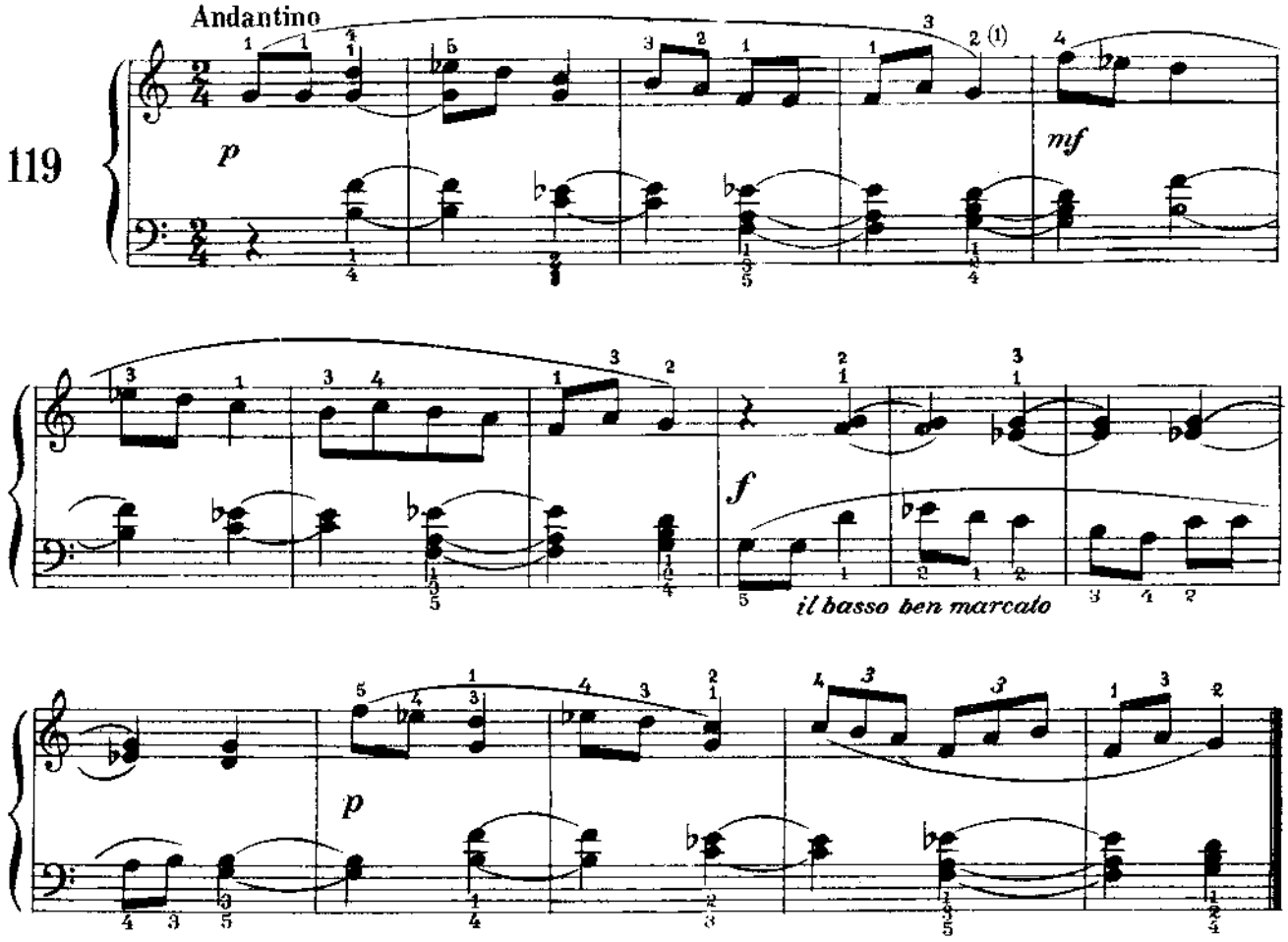
Andantino

116

Semnul 𝄐, numit *coroană (fermata)*, arată că nota deasupra căreia se află trebuie ținută cel puțin de două ori mai mult decît valoarea ei normală; în general, se lasă la gustul interpretului.

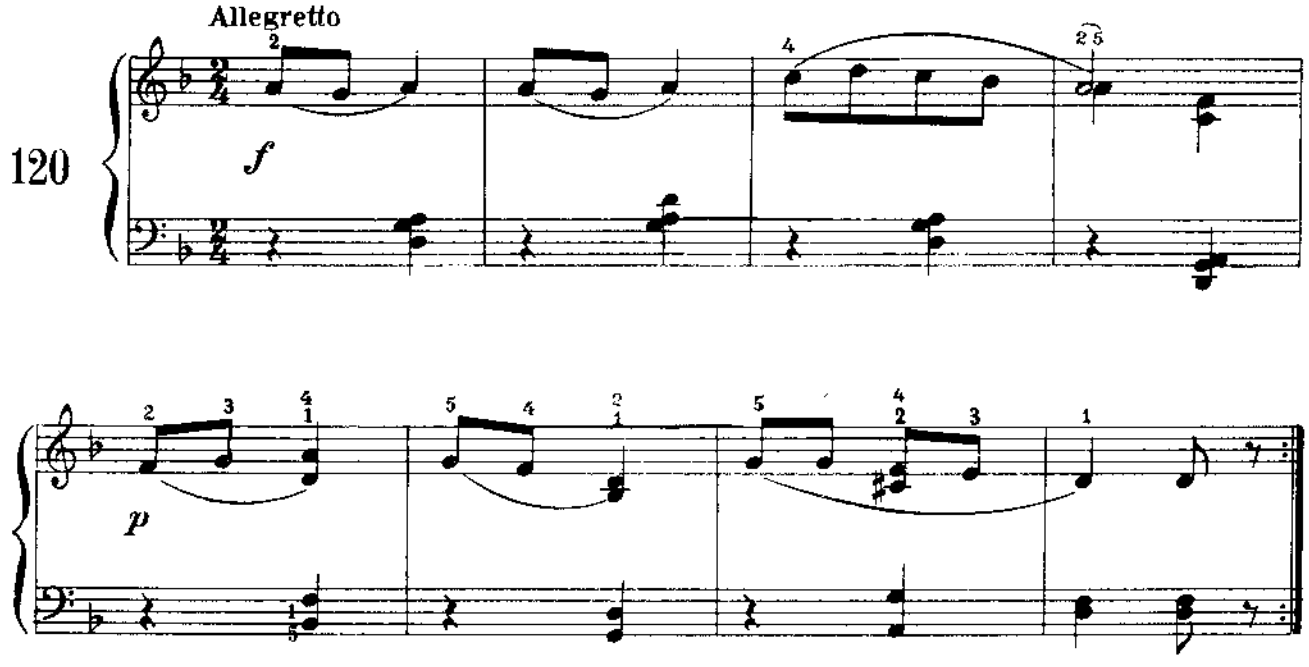
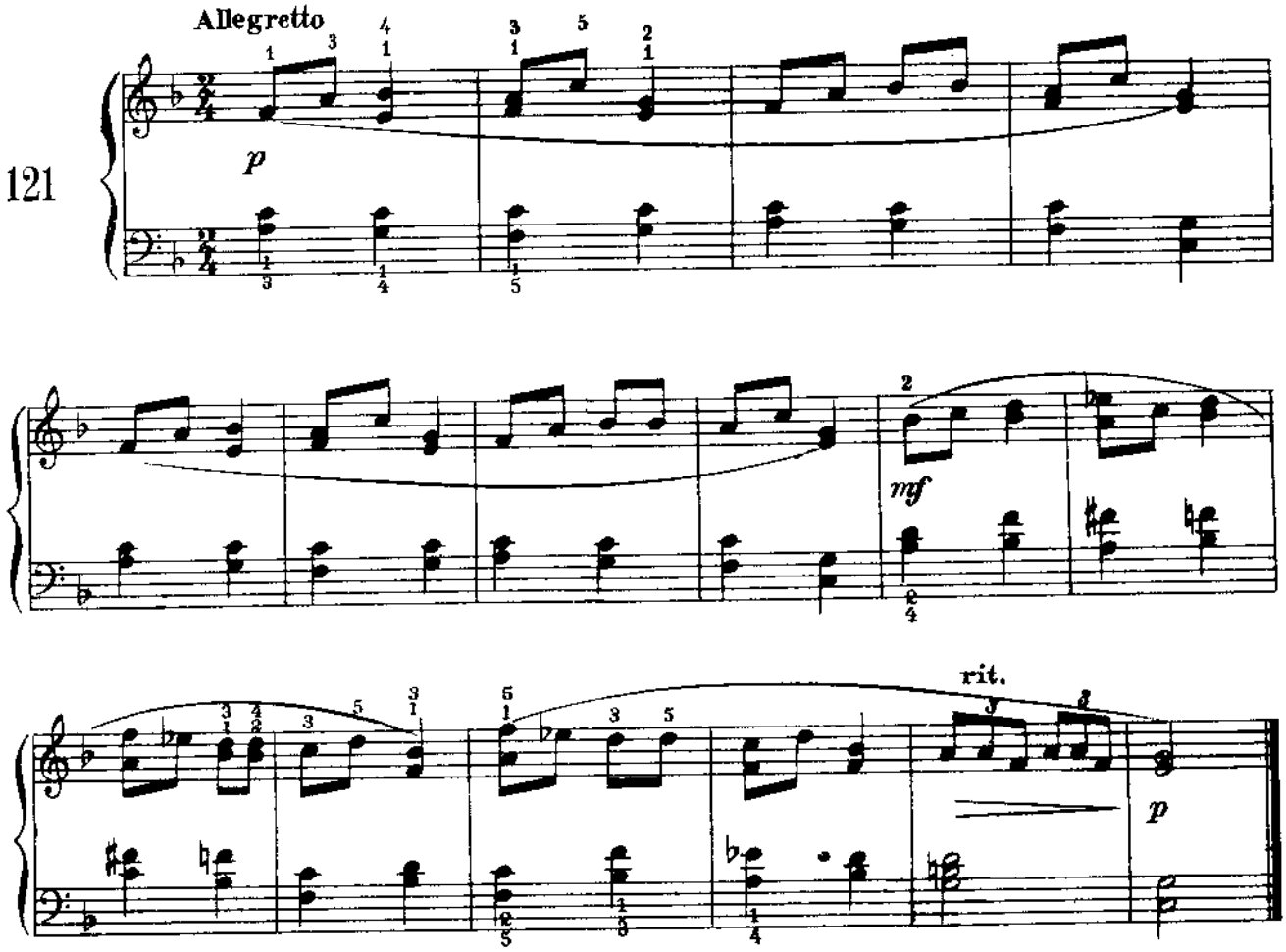
EXERCIȚII PENTRU DEPLASAREA MÎINII STÎNGI

117

Colindă

(prelucrare)

118

Cîntec popular maghiar

(prelucrare)



În cazul că elevul nu ştie să lucreze singur, profesorul va preciza dacă notele *staccato* se fac din deget sau din braţ.

Cîntec popular din Transilvania